

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: MUDIATIZAÇÃO E PROCESSOS SOCIAIS

BIANCA ELISA DA COSTA

**DISPOSITIVOS INTERACIONAIS: UM ESTUDO SOBRE OS
DOCUMENTÁRIOS DE EDUARDO COUTINHO**

São Leopoldo,
Março de 2012

BIANCA ELISA DA COSTA

**DISPOSITIVOS INTERACIONAIS: UM ESTUDO SOBRE OS
DOCUMENTÁRIOS DE EDUARDO COUTINHO**

Dissertação de Mestrado apresentada à
Universidade do Vale do Rio dos Sinos
como requisito parcial para obtenção do
grau de Mestre em Comunicação Social.

Orientador: Prof^o. Dr. José Luiz Braga

São Leopoldo,
Março de 2012

BIANCA ELISA DA COSTA

“DISPOSITIVOS INTERACIONAIS: UM ESTUDO SOBRE OS DOCUMENTÁRIOS
DE EDUARDO COUTINHO”

Dissertação apresentada como requisito
parcial para obtenção do título de
Mestre, pelo Programa de Pós-
Graduação em Ciências da
Comunicação da Universidade do Vale
do Rio dos Sinos - UNISINOS.

Aprovada em 14 de março de 2012

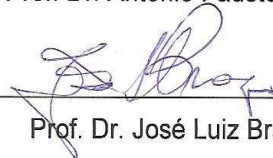
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Tania Siqueira Montoro – UNB



Prof. Dr. Antonio Fausto Neto – UNISINOS


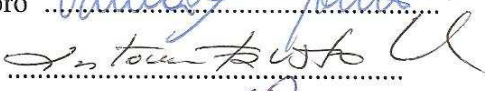
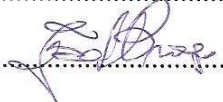


Prof. Dr. José Luiz Braga – UNISINOS

ATA DA SESSÃO DE ARGUIÇÃO PÚBLICA Nº 002/2012

Aos quatorze dias do mês de março de dois mil e doze, realizou-se na Sala de Palestras do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, a sessão de *Arguição Pública da Dissertação* “**DISPOSITIVOS INTERACIONAIS: UM ESTUDO SOBRE OS DOCUMENTÁRIOS DE EDUARDO COUTINHO**” apresentada pela aluna **Bianca Elisa da Costa**, do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, nível Mestrado, à Comissão Examinadora constituída pelos professores doutores *Tania Siqueira Montoro* (UNB), *Antonio Fausto Neto* (UNISINOS) e *José Luiz Braga* (Orientador). Desenvolvidos os trabalhos nos termos da Norma Interna nº 01/03 e registrados os resultados nas Planilhas de Avaliação, a Comissão atribuiu ao aluno, o grau10,0..... .

Comissão Examinadora:

Tania Siqueira Montoro.....
Antonio Fausto Neto.....
José Luiz Braga (Orientador).....

C837d

Costa, Bianca Elisa da Costa.

Dispositivos interacionais : um estudo sobre os documentários de Eduardo Coutinho / Bianca Elisa da Costa. – 2012.

199 f. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, 2012.

“Orientador: Profº. Dr. José Luiz Braga.”

1. Coutinho, Eduardo, 1933-. 2. Documentário (Cinema) – Brasil. 3. Comunicação. 4. Dispositivos Interacionais. I. Título.

CDD 791.43

CDU 791.229.2

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor José Luiz Braga que abraçou essa pesquisa com muito carinho e dedicação. Seus ensinamentos foram e são primordiais para a minha consciência da importância do trabalho sistêmico e paciente da descoberta.

Agradeço a Roberto Dornelles, companheiro inseparável, que me acolheu em todos os momentos dramáticos da minha vida. Sem a sua presença ao meu lado, suportar o lado cinza da vida seria impossível. Agradeço ao amor incondicional que me dedica a cada dia.

Agradeço também a Universidade do Vale do Rio dos Sinos e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq, pela possibilidade do estudo. Também agradeço as colegas Adriana Garcia e Bianca Monteiro pelas discussões a cerca dos processos comunicacionais.

Agradeço aos meus pais, Ivone Dalla Rosa e Paulo da Costa pelo amor incondicional que sempre tiveram por mim.

“... e o que sei não disse, só fiz começar...”
Chico Moisés no filme *O Fim e o Princípio*
2005

RESUMO

Esta dissertação elabora um estudo de comunicação sobre cinco filmes do diretor e documentarista Eduardo Coutinho. Os documentários foram analisados com base na perspectiva da comunicação, compreendida como uma ação que gera interação. As análises elaboradas sobre os filmes *Cabra Marcado para Morrer*, *Boca de Lixo*, *Santo Forte*, *Peões* e *O Fim e o Princípio* partiram da percepção inicial de que Eduardo Coutinho opera uma *processualidade indiciária* na direção dos filmes que tem a potencialidade de revelar a realidade social, cultural e política das pessoas que entrevista. Para chegar a ideia de que os documentários podem ser analisados como *dispositivos interacionais*, a pesquisa iniciou com a observação da centralidade de processos comunicacionais nos filmes, entre eles a interação, sustentada e fundada nos filmes por uma lógica muito específica que é a *pessoalização*. Essa lógica aparece de diversas maneiras durante os filmes e foi captada depois de um estudo sistemático e transversal das cenas mais expressivas dos filmes. O processo indiciário do diretor pode ser caracterizado como um processo que procura, nos detalhes mais simples do entrevistado, pistas para desvelar o que ele pensa sobre a vida e sobre a realidade social. Dessa forma, o diretor procura desvelar a realidade social dos personagens a partir de perguntas simples que têm o objetivo de evidenciar a pessoa e sua história de vida. Por fim, concluímos que os processos comunicacionais estão embrenhados nos filmes e são geradores de interação.

Palavras-chave: Comunicação. Interação. Dispositivos interacionais. Documentário. Eduardo Coutinho. Processualidade indiciária.

ABSTRACT

This dissertation develops a study of communication about five films for director and documentarian Eduardo Coutinho. The films were analyzed from the perspective of communication, understood as an action that generates interaction. The analyzes produced films about the *Cabra Marcado para Morrer*, *Boca de Lixo*, *Santo Forte*, *Peões* and *O Fim e o Princípio* left the initial perception of Eduardo Coutinho operates an *indiciary processivity* in the direction of the films that have the potential to reveal the social reality, cultural and political life of the people he interviews. To get the idea that documentaries can be analyzed as *interactional devices*, the survey began with the observation of the centrality of communication processes in the films, the interaction between them, supported and funded in the films by a logic that is very specific *pessoalização*. This logic appears in various ways during the film and was captured after a systematic study and cross the most significant scenes from the movies. The director evidentiary process can be characterized as a process that seeks the simple details of the interviewee, revealing clues to what he thinks about life and about social reality. Thus, the director seeks to reveal the social reality of the characters from simple questions that are intended to highlight the person and his life story. Finally, we conclude that the communication processes are caught up in the movies and are generating interaction.

Keywords: Communication. Interaction. Interactional devices. Documentary. Eduardo Coutinho. Indiciary processuality.

SUMÁRIO

RESUMO	8
ABSTRACT	9
1 INTRODUÇÃO	11
2 PROBLEMATIZAÇÃO	14
3 REFERÊNCIAS TEÓRICAS	25
3.1 Cinema e documentário	25
3.2 Abordagens sobre documentário de Eduardo Coutinho	32
3.3 Comunicação e mediatização	35
3.4 A circulação como possível campo de estudo da mediatização	39
3.5 Documentário como dispositivo interacional: o caso Coutinho	42
3.6 Paradigma indiciário.....	47
4 TÁTICAS DE APROXIMAÇÃO: ESTRUTURA E MOVIMENTOS	51
4.1 Cabra Marcado para Morrer	52
4.2 Boca de Lixo.....	61
4.3 Santo Forte.....	63
4.4 Peões.....	67
4.5 O Fim e o Princípio	72
5 ANÁLISES: ESTUDO DOS FILMES CASO A CASO	78
5.1 Cabra Marcado para Morrer	78
5.2 Boca de Lixo.....	83
5.3 Santo Forte.....	92
5.4 Peões.....	97
5.5 O Fim e o Princípio	107
6 ESTUDO TRANSVERSAL: AS LÓGICAS DO DISPOSITIVO	114
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	152
REFERÊNCIAS	159
ANEXOS: CENAS SELECIONADAS PARA A ANÁLISE	163

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação procura compreender como os filmes do cineasta Eduardo Coutinho podem ser observados através de um estudo comunicacional. Em princípio, esta preocupação parece ser óbvia uma vez que este trabalho se inscreve em um Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Entretanto, ela é necessária.

Os estudos tradicionais de cinema ou documentário geralmente analisam o filme enquanto obra de arte. Com isso, são enfatizados aspectos como a narrativa cinematográfica, linguagem cinematográfica, aspectos técnicos que não deixam de ter a sua importância para estudos de cinema na comunicação, porém, não necessitam ser o central nas análises.

Com isso, assumo o desafio de observar cinco documentários do cineasta Eduardo Coutinho a partir da comunicação. Isso significa que o estudo se inscreve dentro de uma processualidade diferente das pesquisas em cinema. Meu trabalho procura observar os processos criados pelos filmes para referir a realidade social; as ações internas de cada filme – que revelam como ele foi construído e como funciona a relação diretor e entrevistado –; e as ações que são geradas a partir do filme ao público espectador.

Com essas preocupações, compreendo que o esforço empregado nesta pesquisa foi o de observar uma processualidade mais abrangente do que somente uma análise cinematográfica focada na obra de arte, para assegurar a visada comunicacional.

Para isso, parto da constatação de que os filmes de Eduardo Coutinho são um dispositivo criado pelo diretor para interagir com a realidade social do ambiente em que o filme está inserido. Essa interação, que também sofre interferência da realidade social, se verifica na fala dos entrevistados que materializam aquela realidade com o relato de suas histórias de vida. Com isso, os filmes problematizam uma realidade social através dos depoimentos. O aspecto social que é levantado pelos filmes foi o primeiro ângulo interessante que observei nos filmes no início da pesquisa e que me fez escolher estes e não outros documentários como objetos de estudo.

Desde o início da pesquisa a minha preocupação era realizar um estudo em comunicação. As análises críticas da sociedade certamente são importantes e necessárias para o conhecimento da realidade. Entretanto, por mais que estivesse preocupada e interessada em realizá-las, reconheço meus limites e a necessidade de aproximar meus interesses aos estudos de comunicação. Dessa forma, saliento ao leitor que não poderia fechar os olhos para os

importantes temas sociais trazidos pelos filmes e deixar de criticá-los. Por isso, na análise transversal dos filmes, procurei abordar esse tema, ainda que não com a profundidade que merece. Deixar de fazê-lo seria uma omissão. A análise não traz prejuízos ao ângulo comunicacional que é o foco da pesquisa.

Por isso também, o desafio se torna maior.

A dissertação está dividida de forma a contemplar as etapas percorridas pela pesquisa. A sequência de capítulos evidencia o caminho das descobertas. No capítulo intitulado *Problematização* apresento os filmes estudados bem como as primeiras impressões sobre eles. Além disso, elaboro uma pequena explicação dos filmes, para situar o leitor sobre os temas trazidos e problematizados pelos documentários. Neste capítulo, faço a discussão da hipótese heurística da pesquisa, que foi utilizada para as descobertas finais da dissertação. A hipótese heurística foi fundamental para se chegar a formulação de que os filmes de Eduardo Coutinho fazem uma *inquirição sobre a realidade*, ou seja, procuram estabelecer com o ambiente em que os personagens estão inseridos uma relação de descoberta através de uma *processualidade indiciária*. A partir da hipótese heurística, formulamos a pergunta de pesquisa, que foi construída tendo como ponto de partida as descobertas realizadas até o exame de qualificação.

No capítulo *Referências Teóricas*, apresento as bases teóricas que auxiliaram na produção da dissertação. Elas serviram para problematizar o objeto, direcionando o trabalho de observação empírica para um ângulo essencialmente comunicacional. Neste capítulo faço um resgate das abordagens realizadas pelos estudos mais habituais de cinema sobre os documentários de Eduardo Coutinho. Além disso, o capítulo elabora a discussão sobre *dispositivos interacionais* que embasa o nosso estudo empírico.

No capítulo *Táticas de Aproximação* sistematizo o primeiro movimento de apreensão do dispositivo interacional cujo núcleo são os filmes estudados. Apresento aí as estruturas e movimentos dos filmes, que consistem na descrição do funcionamento do objeto empírico e na identificação das “regras do jogo” de cada documentário. Este processo identificou os primeiros indícios e com isso consegui perceber os elementos que compõem os filmes.

Esses elementos de cada filme são apresentados e detalhados no capítulo *Análises: Estudo dos Filmes Caso a Caso*. O capítulo também procura articular o conhecimento em produção sobre as especificidades do objeto com declarações de Coutinho sobre seu trabalho, assim como, com outras interpretações de autores sobre o diretor.

No capítulo *O Dispositivo: Estudo transversal* elaboro o trabalho de análise mais complexo da pesquisa. Neste capítulo, apresento um estudo que levantou 47 cenas dos cinco filmes analisados. As cenas expressam o todo dos documentários e foram analisadas e agrupadas segundo tipos de ações interacionais, observadas a partir desse agrupamento. Nesse estudo, faço elaborações de como os tipos de interação funcionam nestas cenas.

O leitor perceberá que a dissertação apresenta três capítulos de análise. As três análises procuram captar as múltiplas dimensões que compõem o dispositivo interacional “documentários Eduardo Coutinho”; cada uma delas elaborando um desenvolvimento viabilizado pelo passo anterior.

Nas considerações finais, procuro salientar os processos mais importantes da pesquisa que evidenciam o funcionamento do dispositivo interacional.

2 PROBLEMATIZAÇÃO

Eduardo Coutinho dirigiu, até o momento em que pesquisei, 11 documentários de longa metragem e uma série de médias e curtas metragens. Além disso, realizou centenas de reportagens quando trabalhou no programa Globo Repórter, entre os anos de 1975 a 1984.

É importante comentar algumas linhas sobre a trajetória de Eduardo Coutinho e também da sua personalidade. Cinéfilo, Coutinho começou a trabalhar com cinema nos anos 60, mas somente se firmou como documentarista nos anos 80, com 50 anos de idade. Nesta época, começou a produzir um de seus filmes mais comentados e estudados, *Cabra Marcado para Morrer*.

Durante os anos de 1975 a 1984, Coutinho trabalhou como repórter do programa Globo Repórter e realizou uma série de reportagens e pequenos documentários. Trabalhou com Zelito Viana, Leon Hirszman e Marcos Farias. Ainda trabalhou com Eduardo Scorel em *Lição de Amor* e Bruno Barreto em *Dona Flor e Seus Dois Maridos*. Os anos de Globo Repórter também o fizeram trabalhar com Walter Lima Jr. e João Batista de Andrade, que produziam filmes na perspectiva do Cinema Novo. Este período da televisão foi importante para Coutinho, tanto que muitas técnicas utilizadas no programa televisivo são depois transferidas para os documentários.

Foi uma experiência extraordinária. Aprendi a conversar com as pessoas e a filmar, aprendendo ao mesmo tempo as técnicas da televisão, de filmar chegando, filmar em qualquer circunstância, pensando em usar depois de uma forma diferente. Além disso, pela primeira vez na vida eu recebia um salário bom e pago em dia (COUTINHO apud LINS, 2007, p. 20).

A partir da produção de *Cabra Marcado*, Coutinho começa a ser reconhecido nacionalmente e sua produção ganha regularidade. Depois de voltar da França, onde estudou cinema no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos (IDHEC) com uma bolsa do próprio instituto, Coutinho produziu em 1987, o documentário *Santa Marta - Duas semanas no morro*. Diferente do primeiro, *Santa Marta* é realizado em apenas uma locação, a favela carioca Santa Marta, localizada no Morro Dona Marta no Rio de Janeiro. O filme trata do cotidiano da comunidade, com foco nas estratégias que os moradores usam para sobreviver em meio a diferentes tipos de violência.

Há, como não poderia deixar de ser, inúmeros fios que ligam essa experiência a *Cabra Marcado para Morrer*, como a presença da equipe na imagem, reafirmando que a obra é produto do encontro entre quem filma e quem é filmado, além de informações sobre as condições de realização (LINS, 2007, p. 58).

Depois disso, Coutinho começou a ser reconhecido no Brasil. Criou um jeito de fazer documentário que o diferencia dos demais. Seus trabalhos são facilmente reconhecidos, não só pelos temas, mas, sobretudo, por seus processos e resultados.

*

Os filmes selecionados para este trabalho representam uma amostra significativa da produção de Eduardo Coutinho. Dos 11 longas que realizou, selecionei cinco, separados por períodos históricos diferentes e que marcaram a carreira do diretor. O seu primeiro longa, *Cabra Marcado para Morrer* (1964/1984) demorou 20 anos para ficar pronto e é uma referência na sua carreira. Produzido inicialmente em conjunto com o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), o filme foi censurado pelo regime civil-militar e correu o risco de nunca ficar pronto. Quase 20 anos depois, Coutinho voltou ao cenário do início das gravações para retomar o contato com os participantes das lutas camponesas de Sapé.

Além deste filme, selecionei *Boca de Lixo* (1992) que é basicamente constituído de falas. Apesar de o tema chamar para uma análise sociológica¹, Coutinho se preocupa em mostrar o que vê e não pretende mais do que isso. Neste filme, Coutinho deixa a câmera viajar pelo lixão, e percebe-se que não existe nenhuma intenção do diretor em apresentar explicações generalizantes sobre aquela realidade. Não existe nesse filme, um movimento do diretor em se considerar o intelectual que dará a direção para que a classe tome a consciência necessária para modificar o lugar onde vive. O próprio Coutinho defende a idéia de que o documentário deve mostrar, apresentar.

Eu uso essa técnica de que a câmera existe, mas fica no lugar dela; a pessoa fica confortável, pode se mexer, atender o telefone. Mas ela dificilmente vai saber o que eu quero dela. Por exemplo, dos intelectuais que vão a um lixão, noventa por cento vão para pegar gente que fala mal do governo, que isso é uma vergonha, etc. E eu fui fazer o filme em um lixão e usei uma pergunta absolutamente obscena: “Aqui é bom ou mau?”. Tem gente que ficou maluca. Mas no filme tem pessoas que dizem que é

1 Não tenho a intenção de afirmar que as análises sociológicas como um todo encaixam a teoria na realidade, não deixando com que as contradições da sociedade apareçam. Jean-Claude Bernard, como veremos adiante, critica esse tipo de postura em documentários cinematográficos.

melhor do que trabalhar em casa de madame. Porque no momento em que você tipifica e desqualifica o outro, que você diz “o lixo é um inferno e esse cara é um abutre”, ele não tem como se doar com um certo nível de igualdade utópica (COUTINHO apud FROCHTENGARTEN, 2009, p.125).

Esta passagem deixa mais clara a intenção do diretor de exacerbar as contradições em que se encontram envolvidos os entrevistados. *Santo Forte* (1997) radicaliza a forma da entrevista. O filme é considerado por Coutinho como aquele que o fez enquanto diretor. Para ele, foi *Santo Forte* que deu a confiança para continuar filmando. A ideia original do filme era verificar como a comunidade Vila Parque da Cidade acompanhava a missa do então papa João Paulo II, celebrada no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, em outubro de 1997. A intenção era filmar as reações dos moradores e também de quem estivesse vendo a missa pela televisão. Com informações anteriores captadas por uma equipe de pesquisadores, Coutinho vai até o local para filmar os moradores. O filme é totalmente falado e conta a sua história pela voz dos seus personagens. De acordo com Consuelo Lins, esse filme apresenta um método que marcará o trabalho de Coutinho: encontrar pessoas que saibam contar histórias.

O objetivo é encontrar pessoas que saibam contar histórias. Para o diretor, de nada adianta achar pessoas com vidas extraordinárias mas sem essa habilidade narrativa. Contar mal pode significar uma fala confusa, má dicção, não terminar o que está dizendo, não ter força para se expressar, não ter fé no que diz (LINS, 2004, p. 103).

O outro filme que foi analisado é *Peões* (2002) que conta a trajetória dos operários do ABC paulista, companheiros de Lula, que haviam participado das greves em São Paulo nos anos 70. O filme sai à procura desses operários e conta o que aconteceu com os companheiros depois das greves nas fábricas. Interessante é perceber que Coutinho constrói o filme contando a vida de anônimos, mas que constituíam um coletivo que lutava por uma causa comum. Para Coutinho, o momento da filmagem é único, pois pode provocar revelações interessantes.

Na etapa da filmagem, tenha ou não cachê, quando as coisas funcionam, a pessoa se sente extremamente bem. E quanto mais se expõe, mais se sente bem. A filmagem é muito intensa. Veja o caso do silêncio. Tive que aprender a deixar passar e ver como a pessoa sai do buraco. A pessoa vai ao fundo dela mesma. No fim de *Peões* teve isso. Eu consegui, pela primeira vez, ficar sofrendo vinte ou trinta segundos, para saber como a pessoa sai de um buraco. Porque eu sempre entrava para ajudar. Eu não agüentava. Eu agüentei e foi maravilhoso porque ele saiu de uma forma absolutamente genial, perguntando, na última fala do filme: “O sr. já foi peão?”. Eu fiquei absolutamente surpreso e disse o que saiu na hora: “Não”. E tinha uma frase a mais que eu tirei porque matava o silêncio posterior. Eu dizia: “Não, que eu saiba” (COUTINHO apud FROCHTENGARTEN, 2009, p.125).

Também nesta passagem, o diretor mostra uma preocupação de observar atentamente as pessoas que entrevista. *O Fim e o Princípio* (2005), último filme em análise, se passa no sertão da Paraíba sem nenhum tipo de pesquisa prévia ou tema particular. O filme começa por tatear um local para as filmagens, pois o mais importante para o diretor é encontrar personagens performáticos, que tenham a capacidade de contar boas histórias, estimuladas através das perguntas realizadas pelo diretor.

“Quando respondem às minhas perguntas simples e diretas, os personagens de *O Fim e o Princípio* tratam de um cotidiano muito singelo, mas fazem também uma elaboração filosófica às vezes intrigante.”²

*

Em um primeiro momento, minha principal preocupação era compreender como os filmes *Cabra Marcado para Morrer* (1964/1984); *Boca de Lixo* (1992); *Santo Forte* (1997); *Peões* (2002) e *O Fim e O Princípio* (2005) de Eduardo Coutinho tratam de questões sociais. No caso do filme *Cabra Marcado para Morrer*, me preocupam as questões sociais trazidas pela luta dos camponeses por terra e melhores condições de trabalho no interior da Paraíba. O filme *Boca de Lixo* traz como principal temática a questão da relação do homem com o trabalho. O documentário *Santo Forte* trata do sincretismo religioso de uma comunidade da periferia do Rio de Janeiro. Já o filme *Peões*, revela as origens das lutas sindicais no Brasil no início dos anos 1980 e o filme *O Fim e o Princípio* apresenta a vida do sertanejo e a sua relação com o trabalho. De fato, o contexto em que cada filme se insere estará presente na análise, uma vez que determina, de alguma forma, o olhar do filme sobre a realidade, bem como, o olhar que o filme solicita de seu público espectador. Entretanto, observar somente o aspecto social dos filmes, me distanciaria de uma abordagem comunicacional na apreensão dos filmes.

Ao procurar esse ângulo específico, os filmes selecionados se constituem como momentos relevantes para se pensar como funciona o fluxo comunicacional, que age sobre o mundo, um mundo construído e específico de cada filme. A partir da compreensão da comunicação como *um processo de ações sobre a realidade*, percebo que o conjunto selecionado pode ser observado desde esse ângulo. Em geral, os documentários procuram,

² O fim e o princípio na terra do fim do mundo, publicado na revista RAIZ.

Disponível em <http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=58&Itemid=72>. Acessado em 22 de fevereiro de 2011.

mais do que simplesmente mostrar uma “realidade”, agir sobre ela, realizar inferências, defender uma posição, chamar a atenção do espectador sobre determinados fatos e acontecimentos. Procuram gerar “consequências” na sociedade.

Com base nisso, aponta-se que os documentários *Cabra Marcado Pra Morrer*, *Boca de Lixo*, *Santo Forte*, *Peões* e *O Fim e o Princípio* fazem um movimento de ouvir o outro e revelam o espaço da escuta como ação do diretor. Além disso, os filmes foram selecionados por trabalharem e apresentarem a figura do povo em um enfoque mais social, que possibilita também uma problematização do tipo de organização da sociedade.

Embora os filmes *Santa Marta: Duas semanas no Morro*, *Jogo de Cena*, e *Edifício Master* apresentem o espaço de escuta como ação de Coutinho, os cinco filmes selecionados para este estudo apresentam mais fortemente a questão social. Escolhi os documentários por interesse nos temas relatados. Acredito que um número maior de documentários de Eduardo Coutinho poderia possibilitar mais diversidade para a percepção das ações dos documentários no fluxo comunicacional. Entretanto, no curto espaço de tempo de um mestrado, acredito que cinco documentários dão um bom panorama de como compreender os processos que se manifestam nesses filmes.

Após análises iniciais, para me aproximar do material a ser investigado, elaborei uma *hipótese heurística* geral sobre os filmes para circunscrever o ângulo da pesquisa. Depois de observar estrutura e movimentos³ dos cinco filmes selecionados, foi possível apontar que os documentários de Eduardo Coutinho realizam uma espécie de *inquirição* sobre a realidade. O diretor vai aos entrevistados com o objetivo de descobrir algo sobre a vida deles e sobre o ambiente em que estão inseridos. Essa “ida a campo” significa uma postura investigativa diante dos personagens e da realidade social observada.

Assumo como hipótese heurística que os filmes de Eduardo Coutinho acionam uma *processualidade indiciária*, manifestada principalmente na utilização da técnica de escuta como espaço de ação do diretor. Caracterizo a ação de Coutinho como *indiciária* tendo como base o estudo do *paradigma indiciário*, que será apresentado no próximo capítulo. Essa processualidade indiciária pode ser também caracterizada, no caso específico de Coutinho em um *modo* diferente de fazer cinema-documentário. Esse modo de fazer se diferencia dos outros cineastas, como veremos mais adiante, pois o diretor tem uma postura investigativa,

³ Apresentarei no capítulo 4 o texto de Estrutura e Movimentos, que possibilitou uma aproximação inicial com o objeto da pesquisa.

colhendo na realidade observada indícios de como as *coisas* funcionam. Constatamos que essa técnica de escuta é acionada pelo diretor como parte inicial da sua processualidade indiciária. A hipótese heurística é utilizada para estudar os cinco filmes referidos (*Cabra Marcado para Morrer*, *Boca de Lixo*, *Santo Forte*, *Peões* e *O Fim e o Princípio*), sendo que no primeiro filme – *Cabra Marcado para Morrer* – a processualidade indiciária, bem como a técnica de escuta, são desenvolvidas de forma diferente, exigindo um tratamento específico.

Coutinho faz um tipo de documentário que se distancia daquilo que Jean-Claude BerbarDET (2003) chama de *modelo sociológico*. Conforme Bernardet, essa foi uma tendência muito forte no Brasil entre as décadas de 60 e 70. Na maioria dos filmes em que era discutida a figura do povo, havia a presença de um locutor, que direcionava o filme para uma posição “ideal”. Conforme Bernardet, a presença desse locutor servia, sobretudo, para legitimar uma visão do diretor sobre a realidade que estava sendo apresentada.

De acordo com Bernardet, ao analisar o filme *Viramundo*, de Geraldo Sarno, o narrador tem uma presença tão intensa na percepção de mundo, que “o que informa o espectador sobre o ‘real’ é o locutor, pois dos entrevistados só obtemos uma história individual e fragmentada” (BERNARDET, 2003, p.17). *Viramundo* trata da migração de nordestinos para São Paulo. Os conflitos de adaptação dos trabalhadores na cidade grande são retratados no filme a partir do entendimento do diretor, materializado pela voz do locutor. O texto teve a participação dos sociólogos Octávio Ianni, Juarez Brandão Lopes e Cândido Procópio F. de Camargo, que auxiliaram na elaboração do argumento central, o que ajudou a dar uma “cara sociológica” ao filme. Ainda conforme Bernardet, há um distanciamento entre o locutor e os entrevistados. “Os entrevistados são usados para corroborar a autenticidade da fala do locutor.” (BERNARDET, 2003, p. 18). De acordo com o autor, o locutor não conversa com os entrevistados e apresenta dados sobre a situação dos migrantes.

É a voz do saber, de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito (BERNARDET, 2003, p. 17).

Para Bernardet o filme sugere que os migrantes correspondem a uma amostragem que deve preencher determinados pré-requisitos construídos anteriormente às entrevistas, com o intuito de apresentar um modelo sociológico. “Portanto, só determinadas perguntas serão

feitas aos entrevistados, e, se as respostas extravasarem do universo em questão, elas precisarão ser limpas na montagem” (BERNARDET, 2003, p.19).

Em filmes como *Viramundo*, em que o locutor direciona um discurso pré-existente, é possível identificar com maior nitidez o tipo sociológico.

O tipo sociológico, uma abstração, é revestido pelas aparências concretas da matéria-prima tirada das pessoas, o que resulta num personagem dramático. [...] Para que funcione esse sistema, é necessário que da pessoa se retenham os elementos, e apenas eles, úteis para a construção do tipo (BERNARDET, 2003, p.24).

Conforme Bernardet o discurso de *Viramundo* não deixa espaço para o debate. “A linguagem de *Viramundo* não tem dúvidas de que é a expressão do real, não se coloca como uma representação ou como uma elaboração particular sobre o real” (BERNARDET, 2003, p. 32).

Bernardet analisa que no filme *Maioria Absoluta*, de Leon Hirszman, havia uma preocupação aparente em “dar voz a quem não tem voz”. O autor salienta um trecho do filme em que a locução diz: “Passemos a palavra aos analfabetos. Eles são a maioria absoluta”. Nessa frase, Bernardet problematiza a figura do intelectual que vive a contradição de querer ver o povo falar, mas que ao mesmo tempo, age de tal forma, que ele mesmo serve de instrumento para que esse povo fale. “Encontramos aqui essa contradição do intelectual progressista que espera que o povo fale e aja, mas, como ele elabora uma imagem passiva desse povo, toma ele a palavra” (BERNARDET, 2003, p.45).

O acionamento da processualidade indiciária começa a se estabelecer nos documentários de Eduardo Coutinho quando o modelo sociológico parece esgotar possibilidades de descoberta sobre a realidade.

Nesse sentido, ao se distanciar do tipo sociológico, Coutinho se aproxima muito de uma abordagem comunicacional, uma vez que ela possibilita identificar as interações do filme com a realidade. Percebo, pela relação com o empírico, que os filmes de Eduardo Coutinho, não se preocupam em construir um tipo sociológico padronizado. Seus tipos são as mulheres e os homens que entrevista, que mesmo tendo, na maioria dos filmes analisados, a mesma preocupação – a luta pela sobrevivência – tem características próprias e distintas, que os fazem únicos.

Percebe-se também que qualquer tipo de código fechado do processo filme é aberto ou desenfocado facilitando, assim, a interação, deixando-a mais flexível e possível. Utiliza um processo de baixo controle, por isso, o imprevisível tende a ocorrer com mais “facilidade”. Ao não se fechar em códigos, reabre/abre um espaço onde os participantes (os entrevistados) podem dar os seus lances e também apresentarem suas táticas. Isso faz parte da técnica de escuta do diretor, que é tentativa, no sentido de que não há garantias de que o entrevistado participe da interação da forma desejada. O processo, enquanto tentativo, é caracterizado por Braga (2010a) como próprio da comunicação. Com isso, o autor sugere que aquilo que ocorre de modo canhestro também é comunicação e gera conhecimento, pois comunicação é toda troca, articulação, passagem entre grupos, entre indivíduos, entre setores sociais. “Pois é essa imprecisão mesma que, em algumas situações, equilibra a opressão comunicacional e se põe como barreira última para o ‘pensamento único’” (BRAGA, 2010a, p. 5 e 6). Em muitos documentários de Eduardo Coutinho é justamente o impreciso e o canhestro que chama a atenção no processo. A aposta do diretor, o que é sempre tentado por ele, é o imprevisível, a surpresa.

Surpresa para mim é sempre mais agradável. A surpresa que vale a pena filmar se não é um saco filmar para mim. Nesse filme [*Peões*] teve um cara que não teve pesquisa, que eu conheci rapidamente no bar, sem pesquisa nenhuma e gerou uma definição extraordinária de peões. E tem um momento que esse último entra na fossa e fala o que é peão, isso é surpresa⁴.

A baixa “controlabilidade” dos mecanismos acionados por Coutinho no momento da entrevista possibilita a quebra de certas “regularidades” aparentes. O documentário *Santo Forte* é um exemplo disso. Ao incluir a fala da filha de Thereza, que se diz atéia, Coutinho nos mostra como o seu dispositivo é flexível, mas não frágil. No filme em que todos os personagens são religiosos ou acreditam em Deus, o diferente é incluído para nos dizer ou nos chamar a atenção, “aqui existe um elemento que escapou ao controle”. A filha de Thereza, que aparentemente é um elemento negligenciável de observação, pois não tem “crença”, acaba sendo incluída e nos diz muito sobre as contradições da religião e da fragilidade dos discursos. Ao mesmo tempo em que se diz atéia, Elizabeth diz que já viu os espíritos e que inclusive já fez pedidos para eles. Essa contradição diz muito sobre o ambiente e como ele interfere no modo como as pessoas constroem o seu ponto de vista sobre o mundo e sobre a realidade.

⁴ Entrevista concedida a TV UOL. Disponível em: <<http://mais.uol.com.br/view/a56q6zv70hwb/entrevista-com-eduardo-coutinho-040268C08903E6?types=A&>> Acessado em: 06 de janeiro de 2012.

Cria-se a partir dos filmes selecionados, um modo de *descoberta interacional* que acaba se revelando como uma processualidade indiciária, que busca desvendar, por meio de indícios, como aquela realidade observada funciona. Assim, é possível apontar que o processo presente nos filmes de Coutinho faz descobertas sobre o social, bem como coloca em evidência problemas sociais através da comunicação e por consequência, chama o espectador para participar dessa interação. Dessa forma, Coutinho parte de questões/problemas sociais abrangentes e indeterminados para “condensar” essa situação indeterminada em um filme. Para isso, o diretor faz seleções e decisões sobre qual situação irá observar e quais pessoas irão aparecer nessa condensação. O diretor oferece uma sistematização da realidade abrangente observada em forma de *dispositivo interacional*.

Uma diferença substancial e determinante se apresenta na produção de Eduardo Coutinho. Os filmes classificados por Jean-Claude Bernadet (2003) como “sociológicos” apresentam uma prevalência excessiva no código. O elemento código corresponde aos processos estabelecidos socialmente e disponíveis aos participantes de uma interação de modo que podem ser acionados, assumidos e/ou referidos em comum, com reconhecimento mútuo e compartilhamento assim possibilitado. Para os documentários com essa característica, significa apontar que o código se refere a conhecimentos já estabelecidos por uma posição sociológica. Essa ênfase facilita a compreensão dos assuntos tratados em um filme pelos conhecedores das análises sociais. Entretanto, isso restringe a realidade observada às análises e aos conceitos já estabelecidos por um campo de conhecimento. Em documentários cujo tema é de relevância social, os aspectos particulares daquela realidade também devem ser evidenciados, bem como o sujeito que está inserido naquele ambiente. A tendência de documentários do tipo sociológico, que tratam de questões sociais, é mostrar uma explicação pronta da realidade, o que não contribui para a compreensão dela.

O resultado é que os códigos particulares do ambiente que está sendo filmado não são revelados e prevalecem os códigos do documentarista, que detém o seu ponto de vista do mundo e o adota no documentário. Nos filmes de Eduardo Coutinho, diversamente, não há uma ênfase no código, mesmo assumindo-se que o ponto de vista do diretor está incorporado de alguma forma ao filme. Entretanto, as premissas sociais de Coutinho parecem não prevalecer, o que possibilita que “o outro” também consiga se expressar na sua singularidade.

O estudo dos cinco filmes de Eduardo Coutinho indica a existência de um *dispositivo interacional* viabilizado pelo diretor, mas que só se realiza no momento em que Coutinho

encontra os personagens. Os personagens, que são moldados pelo ambiente e pela realidade onde vivem, geram o dispositivo interacional, dando-lhe um caráter de participação coletiva aberta. O filme oferece um espaço no qual certas coisas podem ser ditas.

De modo geral, os dispositivos interacionais são criados pela necessidade de produzir uma ação comunicativa sobre a realidade. Essa ação se caracteriza fundamentalmente pelo seu aspecto processual. No caso do dispositivo interacional de Coutinho, ele é criado a partir da observação do diretor sobre a realidade social e o ambiente onde as pessoas vivem. Disso deriva toda a processualidade interacional – que observamos ser indiciária e que se manifesta principalmente na utilização da técnica de escuta como espaço de ação do diretor – de Coutinho que articula os aspectos da realidade social e os condensa, transformando todas essas diversas situações indeterminadas em um filme. Para isso, o diretor faz escolhas, desde os processos em que interage inicialmente com seus interlocutores até as seleções, na edição, de quem irá participar dessa condensação. Assim, o diretor oferece ao público espectador uma sistematização da realidade abrangente produzida e trabalhada desde desse *dispositivo interacional*.

Dessa forma, os estudos apontam que os filmes de Eduardo Coutinho estão imbricados em uma relação específica que procura realizar uma ação interacional sobre a realidade. Ou seja, os documentários estão dentro de um fluxo interacional que mostra a realidade social a partir da observação do diretor, que como saliente, não se aproxima do modelo sociológico e sim, de uma processualidade indiciária. Dentro desse fluxo, o filme gera ações adiante em direção ao público espectador, que é chamado a adotar uma postura diante do filme.

Com base nas considerações acima e também na hipótese heurística de que existe uma *processualidade indiciária* nos filmes de Eduardo Coutinho, expressando tanto os processos que envolvem o dispositivo como o seu funcionamento interno, parto da seguinte questão: Como os filmes de Eduardo Coutinho agem sobre o contexto de observação e o que fazem seguir em circulação comunicacional, passando a produzir outras ações adiante?

Além dessa questão geral, também questiono: Quais as características e processos do dispositivo interacional produzido pelos filmes de Coutinho?

Os principais objetivos da pesquisa são: (a) identificar como o dispositivo interacional Eduardo Coutinho funciona; (b) o que o núcleo do dispositivo interacional (que são os filmes) produz sobre a realidade observada; (c) como se caracterizam as ações do

diretor e como se processa a ação conjunta com os entrevistados; (d) o que está sendo tentado e produzido pelos filmes.

No próximo capítulo passo a tratar das referências teóricas que subsidiam esta pesquisa.

3 REFERÊNCIAS TEÓRICAS

Neste capítulo abordo algumas referências teóricas importantes para a construção do ângulo da pesquisa. Início fazendo a discussão mais ampla sobre cinema e documentário tentando observar como esses teóricos abordam a temática tanto de cinema como de documentário. Após essa discussão, trago algumas abordagens mais específicas sobre os documentários de Eduardo Coutinho, buscando capturar como os teóricos das áreas de cinema e comunicação observam e trabalham com a produção do diretor, bem como as suas técnicas de filmagem.

Em seguida, apresento a comunicação na perspectiva da mediatização. Ao trazer esse debate para este trabalho, saliento a perspectiva geral da pesquisa e me distancio dos estudos mais tradicionais de cinema que apontei nos itens anteriores. No debate sobre “Documentário como dispositivo interacional: o caso Coutinho”, circunscrevo a pesquisa na perspectiva de dispositivo interacional e específico como essa abordagem pode ser apreendida nos documentários de Eduardo Coutinho. No item “Paradigma Indiciário”, procuro extrair o processo conhecido como método indiciário. Nesse sentido, faço aproximações com o processo criado por Coutinho para realizar seus filmes.

3.1 Cinema e documentário

Apresento neste item um panorama de como o documentário é observado por alguns teóricos da área. Entretanto, não tenho a pretensão de abordar todos os âmbitos e ângulos trabalhados sobre o documentário, uma vez que esta dissertação não se propõe a estudar o estatuto do documentário. Mas, como a pesquisa tem como objetivo realizar descobertas em perspectiva comunicacional sobre os documentários de Eduardo Coutinho, é importante fundamentar a investigação também no conhecimento cinematográfico. As abordagens selecionadas aqui fazem lembrar que o núcleo do dispositivo interacional que estudamos são filmes documentários.

Uma dificuldade apresentada pelos teóricos é a conceituação do que é documentário. Alguns autores detalham o conceito na diferença entre documentário e ficção. Conforme Fernão Ramos (2008) documentário:

Antes de tudo, é definido pela *intenção* de seu autor de fazer um documentário (*intenção* social, manifesta na *indexação* da obra, conforme percebida pelo espectador). Podemos, igualmente, destacar como próprios à *narrativa* documentária: presença de locução (voz *over*), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais (não existe um *star system* estruturando o campo documentário), intensidade particular da dimensão da tomada. Procedimentos como câmera na mão, imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada pertencem ao campo estilístico do *documentário*, embora não exclusivamente (RAMOS, 2008, p. 25 *grifos do autor*).

Aqui é interessante perceber como alguns elementos apontados por Ramos são realmente trabalhados nos documentários de Eduardo Coutinho. A maioria de seus documentários, com a exceção de *Moscou* (2009), são constituídos de entrevistas e depoimentos. Para o ângulo comunicacional procurado nesta pesquisa, não vou trabalhar com o conceito de narrativa, mas com o conceito de dispositivo interacional⁵. Os filmes de Eduardo Coutinho constituem um caso de dispositivo interacional que interfere na realidade também através de uma série de ações presentes em cada obra, como a conversa com o personagem, que direciona o olhar do espectador para o eixo tratado.

Ainda na tentativa de conceituar o termo, Ramos (2008) afirma que cada indivíduo sabe o que é documentário e o que é ficção. “Ao entrarmos no cinema, na locadora ou quando sintonizamos o canal a cabo, sabemos de antemão se o que vemos é uma ficção ou um documentário” (RAMOS, 2008, p. 27).

Conforme o autor, o documentário se caracteriza pela busca em apresentar visões de mundo, ou seja, o documentário sempre busca algo.

Documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para os quais olhamos (nós, espectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo (RAMOS, 2008, p.22).

O documentário pode ser diferenciado da ficção pelas asserções que constrói sobre o mundo histórico. É possível distinguir documentário de ficção pelos elementos que o documentário constitui em sua narrativa para apresentar uma visão de mundo. “As proposições, as asserções, do documentário são enunciadas através de estilos diversos,

⁵ Uma discussão sobre dispositivo interacional será apresentada neste capítulo no item 3.5.

variando historicamente. Há sempre uma voz que enuncia no documentário, estabelecendo asserções” (RAMOS, 2008, p.23).

Manuela Penafria aponta que os documentários também se caracterizam por não serem ficções. Para ela, entretanto, o termo não-ficção não deve ser colocado para designar o que é documentário, mas sim, para estabelecer diferença. “A utilização do termo não-ficção deve servir, não para designar o documentário, mas para o incluir num conceito lato e flexível que reconhece diferentes formas de fazer filmes” (PENAFRIA, 1999, p.21).

Outra questão bastante trabalhada pelos teóricos são os conceitos de realidade e verdade. Minha intenção não é discorrer sobre questões mais filosóficas sobre o conceito de realidade, ou de verdade, o que levaria a reflexões que não cabem nos limites dessa pesquisa. Compreendo que o conceito de realidade é aquela construída pelos homens na sua relação/interação com os outros seres e com a natureza. Entendo que as considerações de Ramos vão ao encontro dessa questão. “Podemos criticar um documentário pela manipulação que faz das asserções que sua voz estabelece sobre o mundo histórico, mas isso não lhe retira o caráter de documentário” (RAMOS, 2008, p. 29). Ou seja, o caráter de documentário diz respeito à preocupação em observar e colocar o seu olhar sobre a realidade que é construída historicamente. Neste momento, é interessante apresentar outra contribuição de Ramos que ajuda a entender os termos da diferença.

Moore [Michael] é um documentarista e faz documentários, pois trabalha dentro da tradição narrativa do cinema documentário e seus filmes são indexados como tais em sua colocação no mercado exibidor. Ao vermos um filme de Moore, sabemos estar diante de uma narrativa que enuncia asserções sobre o mundo histórico e não de uma narrativa que propõe, a nós, espectadores, fazer de conta, estabelecendo hipóteses de conduta a partir de uma intriga ficcional, experimentando emoções com essa intriga (RAMOS, 2008, p. 31).

Penafria (1999) procura conceituar a origem do termo documentário que, conforme ela designa filmes com caráter de documento. “Um filme documentário seria então um documento visual e/ou sonoro que constituiria um vestígio, mais concretamente, um registro do então presente que é, agora, passado” (PENAFRIA, 1999, p.19). A questão mais importante trabalhada pela autora é que enquanto filme documentário, ele “permite uma intervenção criativa do seu autor.”

Uma definição interessante de documentário é apresentada por Bill Nichols que acredita que o documentário é definido pela sua relação com o mundo histórico, “ou melhor,

apresenta-nos argumentos sobre esse mundo” (PENAFRIA, 1999, p.25). Nesse sentido, a visão de Nichols se aproxima da visão de documentário enquanto realizador de observações sobre a realidade, sobre o mundo. “Com ele, o documentário não é a representação de uma realidade imaginada, mas a representação imaginativa do ‘mundo histórico’” (PENAFRIA, 1999, p.25).

Ramos (2008) também aponta diferenças com relação à classificação do documentário enquanto gênero que se diferencia da ficção. De acordo com ele, “ao contrário da ficção, o documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico” (RAMOS, 2008, p. 22). Ou seja, a diferença entre os gêneros para Ramos está na forma como os temas são abordados⁶. Há nos documentários elementos homogêneos que possibilitam diferenciar um conjunto de obras cinematográficas documentais de outras. “Designa um conjunto de obras que possuem algumas características singulares e estáveis, que as diferenciam do conjunto dos filmes ficcionais” (RAMOS, 2008, p. 23).

Após a discussão sobre o conceito de documentário e sua diferenciação do filme de ficção, Ramos discute sobre a questão ética no documentário. Conforme o autor, a ética da intervenção ocorre quando há uma intervenção do sujeito da câmera na realidade. O autor salienta que a intervenção do sujeito-da-câmera com o mundo também passa por mostrar as condições de filmagens.

Procedimentos metalingüísticos que revelam as condições de enunciação tornam-se figura: a exposição do dispositivo da tomada e sua circunstância (câmeras, microfones, refletores, equipes de filmagem, claquetes), o espaço físico da montagem e mixagem, os contratos firmados entre produção e participantes do documentário, as condições de recepção do documentário, etc. (RAMOS, 2008, p. 38).

Esse panorama proposto pelo autor interessa, pois, dentre os procedimentos utilizados por Coutinho na sua tentativa de realizar documentário, a câmera está sempre

6 Um elemento novo está sendo problematizado. O filme *Jogo de Cena* (2006) de Eduardo Coutinho brinca com o público ao não deixar explícito sobre que realidade histórica está trabalhando. O diretor convida três atrizes famosas para contar a história de vida de mulheres que se dispuseram a falar com o diretor. Entretanto, em alguns momentos, percebemos que não é possível mais distinguir se as mulheres não conhecidas são atrizes também e se as histórias pertencem a alguém ou se foram criadas para serem encenadas. Também nos questionamos sobre a forma como Coutinho conduz as histórias ali contadas, uma vez que, em alguns momentos, as atrizes famosas contam histórias que parecem ser suas e não de outras pessoas. Nesse sentido, acreditamos que *Jogo de Cena* acaba por romper algumas “barreiras” entre documentário e ficção ao ponto de nos confundirmos e entrarmos no jogo de Coutinho tentando adivinhar de quem são aquelas histórias. Diferente de outros filmes do diretor, em que os personagens são filmados em seus espaços, *Jogo de Cena* leva as mulheres para um palco de teatro, onde as encenações acontecem.

presente para o público. Muitas vezes, ela parece estar “esquecida” para os personagens, mas para o público, ela sempre é mostrada. Nesse sentido, se faz interessante pensar os documentários na sua especificidade, pois é nesse momento que é possível observar o documentário enquanto encenação. Conforme Ramos, existem três tipos de encenação no documentário: a encenação-construída, a encenação-locação e a encenação-atitude, que se constituem no momento em que a câmera e o diretor se fazem presentes na filmagem. “Os comportamentos detonados pela presença da câmera são os próprios comportamentos habituais e cotidianos, com alguma flexibilização provocada, justamente, pela presença da câmera e sua equipe” (RAMOS, 2008, p. 45). Em *Santo Forte* e outros filmes de Eduardo Coutinho, a presença da equipe de filmagem gera diversos acontecimentos com os personagens, que vão se constituindo no momento das filmagens.

O sujeito-da-câmera é uma presença constante em alguns documentários. Ramos aponta a categorização do *sujeito-da-câmera agindo e intervindo*, que se refere a ação do dispositivo Eduardo Coutinho sobre os filmes que produz.

O sujeito-da-câmera intervencionista, muitas vezes, torna-se personagem central da narrativa documentária. [...] Em muitos casos, a figura do cineasta vem para o primeiro plano, e a história do filme torna-se parte de sua história (Eduardo Coutinho em *Cabra Marcado para Morrer*.) [...] Esse sujeito-da-câmera é muitas vezes corporificado em personagem, que coincide com o personagem que sustenta as asserções sobre o mundo (o personagem Coutinho em *Cabra*, o personagem Moore no conjunto de seus filmes, etc.) (RAMOS, 2008, p.102).

Essa posição mais “intervencionista” do diretor foi impulsionada, também, pelo surgimento do Cinema Verdade/Direto, que revolucionou a forma de se fazer documentário. A tecnologia mais avançada possibilitou a utilização de câmeras mais leves, ágeis e assim uma maior liberdade estilística. Mas o que verdadeiramente modificou o cenário das produções documentárias de até então foi o surgimento do gravador Nagra.

Planos longos e imagem tremida com a câmera na mão constituem o núcleo de seu estilo. O aparecimento do som direto conquista um aspecto do mundo (o som sincrônico ao movimento) que os limites tecnológicos haviam, até então, negado ao documentário. Através do som do mundo e do som da fala, o Cinema Verdade inaugura a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos (RAMOS, 2004, p.82).

Cinema Verdade designa os filmes produzidos pela corrente francesa/canadense e Cinema Direto designa os filmes realizados nos Estados Unidos. Para efeitos dessa análise, cabe aqui discorrer algumas considerações a cerca do Cinema Verdade que surgiu com força a

partir dos anos 1960 e que, conforme Ramos, “parece ser mais próxima de nós” (RAMOS, 2004, p.83).

O contexto ideológico que cerca o surgimento do Cinema Verdade mostra, portanto, a confluência de um salto qualitativo tecnológico, acompanhado imediatamente de uma revolução estilística, que desemboca no estabelecimento de uma nova ética para o documentarista (RAMOS, 2004, p. 83).

O filme que inaugura essa corrente é *Crônica de um verão*, dirigido por Jean Rouch em parceria com Edgar Morin. O filme é “baseado num processo contínuo de intervenção e numa aposta radical na capacidade do encontro do cineasta com alguém capaz de provocar revelações” (BEZERRA, 2009, p. 86).

O Cinema Verdade⁷ significou uma ruptura com a forma anterior, que continha a presença do narrador em off. As entrevistas e os depoimentos estão mais presentes e são usados pelos diretores para dar um tom diferencial na produção.

Em *Opinião Pública* (1967) Arnaldo Jabor aprofunda o método a tal ponto que acaba quase sendo tragado por ele. Neste filme, sucedem-se longas tomadas de conversas casuais e entrevistas, estourando de forma desafiadora os parâmetros de composição fílmica (RAMOS, 2004, p. 89).

Cabra Marcado para Morrer conserva alguns elementos do Cinema Verdade, como a presença da entrevista e depoimentos. Além disso, o filme marca um estilo próprio que vai influenciar outros documentaristas como a forte intervenção na realidade do entrevistado e a equipe e diretor aparecendo com frequência. Para Coutinho, seu cinema deve ter a capacidade de revelar os instantes da filmagem.

A verdade da filmagem significa revelar em que situação, em que momento ela se dá – e todo o aleatório que pode acontecer nela. ... É importantíssima, porque revela a contingência da verdade que você tem ... revela muito mais a verdade da filmagem que a filmagem da verdade, porque inclusive a gente não está fazendo ciência, mas cinema” (Coutinho apud Lins, 2007, p. 44)

7 No mesmo período, o documentário no Brasil se desenvolvia numa estreita relação com o movimento do Cinema Novo, cuja preocupação estava em problematizar questões sensíveis para o país, como as contradições do norte e nordeste. Esse movimento foi muito importante para o país, pois possibilitou que o cinema fosse produzido em diversas regiões o que contrastava com o movimento anterior, em que os filmes eram produzidos nos grandes estúdios. Além disso, ocorreu uma maior produção de filmes nacionais. Gerber (1991) aponta que antes do Cinema Novo, as criações no Brasil não tinham a profundidade de discutir os problemas nacionais. “O cinema estava condicionado pelo sistema a não transcender os limites de um cinema de efeitos, nunca de causa” (GERBER, 1991, p. 11).

Entretanto, não há receitas para fazer um documentário. No caso de Coutinho, o método se repete, mas as abordagens para se chegar ao desejado estão em mudança constante, de acordo com o local, o tema e o que será filmado.

Outras vertentes podem ser analisadas para se pensar e problematizar como o documentário vem sendo observado. Três “correntes” teóricas são apresentadas por Teixeira (2004) para o estudo da problemática do documentário a partir dos anos 1960. O primeiro é o modelo ficcional, apresentado por Arthur Omar, o segundo é o modelo sociológico, apontado por Jean-Claude Bernardet, e o terceiro é o modelo ilusionista, apontado por Silvio Da-Rin. O modelo ficcional de Omar observa o documentário em uma visão negativa, na qual o documentário seria um “subproduto da ficção narrativa”. Omar acredita que “o documentário carece de ‘história própria’, de ‘linguagem autônoma’, de ‘independência estética’” (TEIXEIRA, 2004, p. 31).

O modelo sociológico⁸, conforme caracterizado por Bernardet é aquele concebido através de uma crença na possibilidade de atingimento do real bruto. O modelo sociológico procuraria então, tentar observar o real através de um ponto de vista sociológico, construindo personagens para caracterizar a visão do diretor.

O último modelo é o ilusionista, que se apresenta como um composto dos dois anteriores. Este modelo pode ser explicado como uma busca excessiva num real bruto reproduzido sem mediação.

O surgimento de novos documentários, em meados dos anos 1970 em diante vem promover um modelo reflexivo de representação que constitui os documentários auto-reflexivos, nos quais se identifica uma tendência a adotar estratégias anti-ilusionistas, mostrando a obra como produto, remetendo a uma instância produtora e desnudando seu processo de produção (DA-RIN apud TEIXEIRA, 2004, p. 38).

Um dos filmes analisados por Da-Rin é *Cabra Marcado para Morrer*. Não haveria no filme nenhuma crise de auto-reflexão da representação da verdade, essa não crise auto-reflexiva designa que o filme não cai em um “falso dilema pós-moderno entre a imagem-documento como revelação automática da verdade ou a ficção como construção arbitrária e manipuladora” (DA-RIN apud TEIXEIRA, 2004, p.39).

8 Uma explicação mais desenvolvida sobre o modelo sociológico foi apresentada no capítulo 2, quando apresentei a Hipótese Heurística da pesquisa. Neste momento, o modelo sociológico é acionado como contraponto à produção de Eduardo Coutinho.

O que parece ser fundamental no documentário é o seu caráter autoral. Nos filmes de Eduardo Coutinho, essa característica está muito presente. O espectador reconhece quando está vendo um documentário de Eduardo Coutinho. Sua presença nas filmagens é constante e não há nenhuma tentativa no sentido contrário. Isso reflete o seu ângulo de fazer cinema.

Neste item do capítulo 3 procurei apresentar alguns ângulos que considero importante para apresentar o conceito de documentário. Reitero que meu objetivo não é fazer uma discussão mais ampla sobre a questão específica de documentário, o que demandaria estudos mais avançados e análises mais apuradas sobre o tema. Por hora, acredito ser importante trazer essas definições para introduzir o assunto sobre os modos de fazer documentário de Eduardo Coutinho.

3.2 Abordagens sobre documentário de Eduardo Coutinho

Este item pretende apresentar um pequeno panorama do que vem sendo escrito sobre o cinema de Eduardo Coutinho especificamente. Diversas análises são interessantes e auxiliam a delinear os parâmetros desta pesquisa. Sobre a produção de Coutinho, sobretudo no filme *Santo Forte*, Lins e Mesquita (2008) defendem que o diretor subtrai as ações que eram frequentes na produção documental brasileira, como imagens de cobertura e narrador.

O documentário (*Santo Forte*) inaugura um minimalismo estético que será a marca do diretor nos filmes posteriores: sincronismo entre imagem e som, ausência de narração over, de trilha sonora, de imagens de cobertura. Trata-se de uma operação de “subtração” de tudo o que não lhe parece essencial, de um exercício de eliminação que exige muito esforço e uma postura extremamente ativa, que pensa, repensa e discute o que está sendo produzido, diante de qualquer passividade ou submissão diante do real (LINS e MESQUITA, 2008, p.18).

A ação de Coutinho sobre os filmes não permite que o real seja maquiado por ações externas ao filme. Existe um real, que é o real do filme. A própria ausência de narrador e a insistência na fala dos personagens gera certa liberdade de ação para o filme. Nesse sentido, as autoras afirmam que os personagens presentes no filme não compõem um tipo sociológico que reafirmariam ou justificariam as teses e premissas do diretor.

Não correspondem a “tipos” com um perfil sociológico determinado, não fazem parte de uma estatística, não justificam nem provam nenhuma tese do diretor. Ambiguidades e sentidos múltiplos não são resolvidos na montagem; contradições

não ganham uma síntese, mas são postas lado a lado (LINS e MESQUITA, 2008, p.19).

Cabra Marcado para Morrer representa, conforme Lins e Mesquita (2008), uma ruptura na forma de fazer documentário no Brasil, principalmente com relação aos filmes com narração que apresentam o contexto das filmagens. Além disso, outro componente faz de *Cabra* um filme que contraria a tradição do documentário, até os anos 80.

Em vez dos grandes acontecimentos e dos grandes homens da história brasileira, ou de fatos e pessoas exemplares, o filme se ocupa de episódios fragmentários, personagens anônimos, aqueles que foram esquecidos e recusados pela história oficial e pela mídia (LINS e MESQUITA, 2008, p.25).

Ainda na tentativa de buscar uma aproximação com a maneira “Coutinho de fazer documentário”, Lins e Mesquita afirmam que os filmes do diretor são filmes “baseados na interação”. Esse ângulo apontado pelas autoras reforça a perspectiva de análise comunicacional que buscamos nesta pesquisa. Elas salientam que:

Entreatos, Peões e Vocação do poder são três filmes que enfrentam mais diretamente a política, que desvelam, ao menos parcialmente, as circunstâncias e engrenagens do “fazer político” no país, e que eventualmente poderiam sugerir interpretações ou avançar algumas teses sobre o cenário nacional. *Mas, assim como acontece nos melhores filmes baseados na interação, cabe aos espectadores a tarefa de estabelecer conexões entre os dados sensíveis que os filmes apresentam e a experiência social e política brasileira*” (LINS e MESQUITA, 2008, p.37. Grifos meu.)

Essa indicação específica de que o filme *Peões* é baseado na interação será corroborada pelas análises que realizamos nesta pesquisa. Veremos a seguir que, como apontam as autoras, em filmes de interação, o espectador é chamado a conhecer a história política e social do país através do depoimento dos anônimos trabalhadores que constroem essa história.

A conversa com os personagens revela muitas características interessantes dos próprios personagens, características que talvez nunca pudessem ser “acessadas” pelo público se Coutinho não utilizasse a sua *técnica de escuta*⁹. As perguntas realizadas pelo diretor que parecem “despreocupadas” geram respostas que revelam muito da personalidade de cada personagem. Perceber esses pequenos fragmentos da postura de Coutinho, também é um

⁹ A *técnica de escuta* será estudada de maneira mais profunda nos capítulos de análises em que observo concretamente como essa técnica é acionada.

desafio posto por este trabalho. Para Lins (2004), os filmes do cineasta são prospectivos para pensar sob esse ângulo. A possibilidade de falar deixa as pessoas a vontade.

O cinema de Eduardo Coutinho é, desde sempre, um cinema da palavra filmada, que aposta nas possibilidades de narração dos seus próprios personagens. Seja em *Teodorico, o rei do sertão*, realizado para o Globo Repórter em 1979, seja no longa-metragem *Cabra Marcado para Morrer* (1984) ou nos filmes realizados em vídeo, *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987), *Boca de lixo* (1993) e, radicalizando essa opção, *Santo forte* (1999), é a imagem da palavra do outro que está na base da sua concepção de cinema. [...] Coutinho consegue fazer que as pessoas tomem gosto pela palavra e contem fragmentos de suas histórias a partir de determinadas atitudes éticas articuladas a uma estética que formam uma metodologia cinematográfica bastante singular (LINS, 2004, p.180 e 181).

Coutinho não se interessa pelos grandes temas, ele filma aquilo que lhe é estranho, filma pessoas em seus lugares de ação, ou em seus lugares de pertencimento. Interessante perceber que Coutinho parece fazer um trabalho minucioso tentando retirar das pessoas as suas mais simples percepções de mundo. Nesse sentido, é possível apontar que Coutinho faz um trabalho indiciário, de buscar em pequenos detalhes, indícios de percepções de mundo.

Coutinho tem uma nítida atração por aqueles que não pertencem a mesma classe que a sua. Demonstra que gosta do diferente, do infame, daqueles que não tem nada a perder ao falar sobre si e sobre outros temas. Dessa forma, o mundo revelado pelos filmes de Eduardo Coutinho é embasado nas conversas e nos depoimentos. “O que o espectador percebe é o resultado de uma mistura de personagens, falas, sons ambientais, imagens, expressões, jamais significações prontas fornecidas por uma voz *off*” (LINS, 2004, p.184.).

A metodologia de Eduardo Coutinho, de apostar na conversa com os personagens, é auxiliada por outra tática adotada pelo diretor: filmar em locais ou espaços restritos, como é o caso dos filmes *Boca de lixo* e *Santo Forte*. “A abordagem de Coutinho não deixa dúvidas: filmar em um espaço delimitado e, dali, extrair uma visão, que evoca um ‘geral’, mas não o representa, não o exemplifica, mas nos diz imensamente sobre o Brasil” (LINS, 2004, p.188).

O documentário, para Eduardo Coutinho, é algo diferente do cinema ficcional, pois assume outras problemáticas e está cercado por outro tipo de sistema. Conforme ele, o documentário não está atrelado a interesses comerciais, por isso, tem mais “liberdade” para realizar experiências mais interessantes.

O documentário é interessante pelo seguinte: é um troço que, eu pelo menos tenho consciência, que é um sistema que foi, é e será marginal, não tenho a menor dúvida disso. A principal corrente é o cinema de ficção que é aquele filme que você vai ao

cinema, tem atores que vivem o papel dos outros, as paixões dos outros, mas que não é a deles, são pagos para isso e que vão viver uma história inventada. Então as pessoas vão ao cinema para sonhar e isso é uma necessidade humana, ou em sociedades capitalistas, socialistas e esse troço existe. No documentário a impressão que você tem é que não tem isso, esse elemento do sonho. O que eu acho que tem nos meus documentários e nos documentários dos outros é que é possível também no documentário você se identificar, se projetar, como no sonho¹⁰.

Para Coutinho, o real é uma dimensão produzida no momento da filmagem. “O real é aquilo que acontece aqui e agora. Então eu tento manter esse troço, que não é um dogma, mas para o meu cinema funciona que são as coisas que acontecem num certo instante”¹¹. Bezerra (2009) aponta que o essencial é garantir o momento do encontro, por isso, Coutinho não “perde tempo” arrumando o *set* de filmagem ou tendo preocupações extremas com a iluminação, pois o mais importante é a interação.

Os dispositivos têm por finalidade desencadear um “acontecimento fílmico”, sem o qual não existiria o seu documentário, como tem sido apontado, o momento da filmagem se configura então como um ambiente de características muito próximas à da arte performática (BEZERRA, 2009, p. 94).

O momento do encontro é também aquele responsável pela interação que ocorre na singularidade de cada entrevista. Conforme Mattos (2003), os filmes representam olhares sobre o encontro, mais especificadamente, o autor salienta que “são filmes sobre os encontros do documentarista com determinadas individualidades” (MATTOS, 2003, s/p). Nesse sentido, os filmes se caracterizam ainda mais por momentos de escuta, de trocas, de interação, de efetivamente comunicação.

Após este panorama sobre a produção de Eduardo Coutinho, é possível introduzir as questões referentes à comunicação na perspectiva da sociedade em processo de mediatização.

3.3 Comunicação e mediatização

Procuro neste item apresentar a comunicação compreendida na perspectiva da mediatização, a fim de cercar o objeto de pesquisa dentro desse âmbito. Este capítulo se faz importante, sobretudo para evidenciar o ponto de partida que assumo na pesquisa. Mais do

10 Entrevista concedida a Alexandre Derlam, setembro de 2009. Conteúdo publicado no Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=HFD8foZnqE&feature=related> Acessado em 12/2010.

11 Idem.

que simplesmente realizar uma interpretação explicativa sobre o objeto empírico, pretendo realizar outra aproximação, que possibilitará percepções com enfoque comunicacional.

Com as referências utilizadas, me distancio dos estudos de cinema mais costumeiramente realizados. Sem negar sua importância, inclusive para esta pesquisa, destaco diferenças.

Para chegar à perspectiva da mediatização como contexto deste estudo, parti da discussão de documentário em um âmbito geral; selecionei documentários de Eduardo Coutinho. Os circunscrevi como dispositivos interacionais e os contextualizei na perspectiva da comunicação como mediatização, termo que procura dar conta de compreender os processos de mediatização que ocorrem na sociedade. Por isso, acredito ser importante relacionar os conceitos de documentário, mediatização e dispositivos interacionais.

O conceito de mediatização ainda está em construção e os estudos, bem como o próprio movimento da mediatização, estão sendo processados na e pela sociedade. A complexidade da sociedade pode ser um indicativo de que a mediatização deve ser examinada dentro desse contexto, e que ela não pode ser isolada ou separada da análise de uma sociedade que permanece dividida em classes sociais, cujas contradições se exacerbam no contexto atual. Além disso, percebe-se que há, nessa sociedade complexa, um constante movimento. Esse movimento provoca reverberações na constituição do tecido das relações sociais, modificando-as e apresentando novas problemáticas¹².

A mediatização deve ser entendida na sua totalidade e nas suas múltiplas determinações, mas isso não significa entender a mediatização como organizadora e produtora da realidade social. A mediatização, assim como outros processos, é uma das determinações que compreende a sociedade (capitalista) e a relação dos indivíduos nela. Estudar a mediatização na sua totalidade seria compreender como as interações ocorrem entre os indivíduos, como se dá o processo de circulação. Enfim, dentro da totalidade da mediatização existem também determinações que a completam e a preenchem.

Para Fausto Neto a mediatização deve ser compreendida na sua complexidade:

12 Para Marx, a sociedade é dividida em duas classes sociais, os proprietários dos meios de produção e os não-proprietários dos meios de produção. Atualmente percebe-se que outros elementos heterogêneos estão atuando na relação entre essas duas classes, mas percebemos que a constituição fundamental da relação entre as duas classes não mudou. Continuamos tendo relações de exploração de uma classe sobre a outra. Nesse sentido, ainda temos que aprimorar os estudos em mediatização, para tentar compreender de forma mais específica como ela atua dentro da constituição de cada uma das duas classes sociais existentes hoje.

A mediatização situa-se em processos e contextos históricos e também em percursos de desenvolvimento de alta complexidade que impõem a necessidade de considerar mecanismos de explicação que são atualizados no movimento desses próprios processos históricos, e nos quais se passa o desenvolvimento das técnicas, dos processos e das práticas de comunicação (FAUSTO NETO, 2006).

De acordo com Fausto Neto, pensar em mediatização é se desprender da ideia paradigmática das teorias da comunicação de que os processos de evolução tecnológica na direção da convergência dos meios de comunicação levaria a uma homogeneização da sociedade quanto a gostos e padrões, no que diz respeito ao consumo. Contrário a essa ideia Fausto Neto cita Eliseo Verón, pois este afirma que:

A multiplicação, nas sociedades humanas, de suportes tecnológicos autônomos de comunicação (autônomos em relação aos atores individuais) que permitem a difusão das mesmas mensagens em toda a sociedade, tornam a sociedade mais complexa do que era quando estes suportes não existiam, ou só de maneira embrionária. Isto pode ser curioso. Pois, quanto mais mediatizada uma sociedade, tanto mais ela se complexifica (VERÓN apud FAUSTO NETO, 2006).

A questão levantada por Verón faz pensar em algo mais amplo. Sua citação aponta a necessidade de analisar criticamente o processo de mediatização da sociedade. O desenvolvimento tecnológico de que fala Verón, provém do intenso desenvolvimento das forças produtivas. Esse desenvolvimento é produzido historicamente pela sociedade capitalista. A crítica a esse processo poderia evidenciar para quem e com que objetivos são desenvolvidas as tecnologias que levam a sociedade a produzir a mediatização. Essas questões são, sem dúvida, importantes para a compreensão da sociedade atual, entretanto, não pretendo neste momento aprofundá-las.

Dessa forma, para Fausto (2006), os meios de comunicação abandonam o clássico lugar de “meio-representação” e passam a operar como “meios-pulsão”. Essa nova ambiência, que é também composta pela tecnologia, está diretamente associada a novos mecanismos de produção de sentido, que tem a pretensão de produzir uma nova forma de vínculo social.

Parece haver certo consenso entre os autores que trabalham com essa perspectiva, de que há a necessidade de se pensar em uma passagem de um cenário para outro quando estamos no âmbito da mediatização. Para Fausto Neto, quando falamos em mediatização, abandonamos o lugar da sociedade mediática, caracterizada pelos meios enquanto poder mediador e representacional. Essa característica é diferente quando colocamos os meios no âmbito da mediatização. Conforme Fausto Neto, nessa nova ambiência, os meios têm

autonomia para construir. Ele afirma ainda que essa passagem possibilita que os meios sejam mais do que suportes, mas ocupem uma “centralidade na vida cotidiana, como fonte de informação e de entretenimento, como fonte de construções de imaginários” (MATA apud FAUSTO NETO, 2006).

Quando entramos nessa nova ambiência, a mídia, conforme Fausto Neto, “é definida como uma nova matriz que se funda em novas racionalidades com as quais realiza estratégias de produção de sentidos” (FAUSTO NETO, 2006).

O processo de mediatização da sociedade também é entendido por Pedro Gomes (2006) enquanto uma nova ambiência, um novo “*bios*”, e que só pode ser compreendida quando se realiza um salto qualitativo em relação à antiga ambiência. O autor aponta que falar em mediações é permanecer na antiga ambiência e que a nova ambiência é um processo mais amplo e complexo, caracterizado pela mediatização da sociedade. Se para Pedro Gomes a mediatização representa um salto qualitativo e leva a um “*bios*” mediático, a “um princípio, um modelo e uma atividade de operação de inteligibilidade social” é possível apontar que a mediatização está diretamente ligada ao fenômeno da globalização. Entretanto, compreendo que a reboque das transformações advindas da globalização, também estão questões contraditórias e complexas que são trazidas pela esfera da política e que interferem nas relações sociais.

Gomes compreende que o conceito ultrapassa a interação técnica, e define a mediatização como “um novo modo de ser no mundo, representado pela mediatização da sociedade” (GOMES, 2006). Braga (2010) também compreende o fenômeno da mediatização como um processo mais amplo, que não se restringe à presença dos produtos na mídia. Para o autor, a mediatização tem relação com interações sociais mais diversas.

A mediatização não acontece só quando se está produzindo e se está recebendo informação. Um exemplo seria o seguinte: você sai do cinema e, quando encontra seus amigos e sua família e fala sobre o filme, continua no âmbito da mediatização¹³.

Para Braga (2006), a mediatização está se tornando o processo interacional de referência na sociedade hoje. O autor afirma, entretanto, que a mediatização não pode ser considerada estabelecida da mesma forma que a cultura escrita, por exemplo. Braga (2006) salienta que a mediatização deve ser considerada estruturalmente incompleta, enquanto

14 Entrevista do autor a Graziela Wolfart a Revista do Instituto Humanitas On-line. Disponível em: http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2477&secao=289

processo interacional. Dessa forma, compreendo que o processo de mediatização da sociedade está incompleto, sobretudo porque como aponta Braga “a sociedade não vive (ainda) uma situação de predominância de processos mediatizados enquanto processo interacional de referência” (2006, p.15).

3.4 A circulação como possível campo de estudo da mediatização

A comunicação estudada na perspectiva da mediatização, lembrando que ela é um processo produzido pela sociedade capitalista, exige reflexões acerca do próprio campo de estudos da comunicação. A circulação aparece como um ângulo relevante para se pensar a comunicação quando observada nessa perspectiva. O conceito vem sendo trabalhado como um dos objetos possíveis para a consolidação do campo da comunicação. Conforme Ferreira (2010):

Para compreender a mediatização é necessário superar os movimentos analíticos focados nos processos de produção e/ou consumo, em direção a uma análise que procure entender a notícia a partir da circulação (FERREIRA 2010, p. 01).

A circulação pode oferecer proposições que indiquem um ângulo comunicacional para as pesquisas na área de comunicação. As problemáticas da comunicação devem levar em conta os contextos, os usos sociais, os modos de apropriações, os modos de produções, a circulação, o produto e as técnicas. Esse conjunto complexo pode indicar um campo possível de estudo da comunicação. Ainda de acordo com Ferreira:

A circulação enquanto objeto requisita rupturas com normas constituídas (ou seja, com interpretações normalizadas em campos epistemológicos que falam de comunicação, já considerados clássicos), mas também o esforço de construção de uma nova normatividade epistemológica caso a caso, em que, cada um em seu lugar, coloque em jogo a superação dos limites das teorias de base estruturalista, sistêmica e com foco no código, ao mesmo tempo em que as mobiliza para compreender a comunicação mediatizada¹⁴.

A importância da circulação também pode ser relacionada com o trabalho desenvolvido por Braga (2010b) ao tratar da experiência estética. Para ele a experiência estética não é somente uma sensação psicológica, mas é uma relação interacional entre pessoa

14 Comentário do autor ao meu texto sobre mediatização e circulação na disciplina “Mediatização: Tópicos Avançados”. Primeiro semestre de 2010.

e situação. Para entrar nos parâmetros da circulação, a “afetação” da experiência estética deve ser dita, ou seja, deve ser colocada em processo pelo sujeito. Braga (2010b) afirma que essa reação é passível de compartilhamento se existe um ambiente estruturante que direciona para tal ação. Ou seja, o ambiente sócio-cultural também determina a experiência estética – através de processos comunicacionais.

Percebo então, que é do encontro do psicológico com o ambiente social estruturado que produzimos aprendizagem sobre a experiência estética. A sua probabilidade de ser colocada em circulação depende do compartilhamento com o outro. O social é visto enquanto coletividade. Essa relação somente é percebida na circulação. No caso dos filmes de Eduardo Coutinho, parece que essa ação está muito presente, ou seja, por meio da comunicação – entendida nesse caso, por meio das conversas/interações – é que se pode captar o subjetivo dos participantes da interação; e, sobretudo, o filme coloca essa subjetividade em circulação.

Outra maneira de pensar a circulação é trazida por Verón (1997). Ao apresentar o marco conceitual de uma reflexão global sobre a mediatização, o autor aponta um esquema que permite pensar como a mediatização atua. Verón compreende o processo de mediatização e suas processualidades tendo como base a relação entre três elementos: instituições, meios e atores individuais. O autor acredita que os meios de comunicação estão na centralidade do processo, mas aponta que no esquema encontramos “um emaranhado de circuitos de feedback.” Ou seja, que as relações entre os três elementos são diferidas e difusas e que já não é mais possível apontar de forma clara como e com qual intensidade as afetações ocorrem. Com base em Fausto Neto (2006) e Verón (1997) entendo que o conjunto de documentários estabelece relações com o público espectador no sentido de gerar afetações. Assim, ao pensar em interações, pode-se apontar que os documentários, ao serem colocados em circulação pelo público que os assiste, estão mobilizados dentro do esquema, gerando e recebendo afetações tantos dos indivíduos como das instituições.

Se os atores individuais geram e produzem manifestações sobre o que recebem tanto dos meios quanto das instituições, percebo que os filmes de Eduardo Coutinho também são geradores de afetações nesses indivíduos. Podendo assim apontar que os documentários estão dentro do esquema da mediatização, quando são colocados em circulação para o público espectador, e pelo público, na continuidade das interpretações e apropriações que fazem dos filmes.

Nas provocações sobre os filmes de Eduardo Coutinho, problematizo quais os operadores e as “construções” de mundo que são acionadas pela produção cinematográfica que permitam dizer o que os documentários “pensam” sobre seu público espectador. Por compreender que os filmes de Eduardo Coutinho provocam afetações quando colocados em circulação em um ambiente mediatizado, podemos indicar um exercício de aproximação com as considerações de Braga (2010b) a respeito da experiência estética, processada na circulação e que é gerada com a mudança de escala.

Por isso, apreender experiência estética nos filmes de Eduardo Coutinho significa deslocar o foco da análise do objeto “filmes de Eduardo Coutinho” enquanto obra cinematográfica, para refletir sobre os processos que são gerados a partir dele. Esse desvio significa apreender que o objeto pode solicitar, e ao mesmo tempo gerar no espectador experiências estéticas difusas e diferidas. Braga salienta, entretanto, a dificuldade em capturar esse processo.

Por mais que se desloque o foco de atenção do “objeto com pretensões estéticas” para a “experiência estética”, esta última parece fugidia ou mesmo inapreensível, na sua diversidade e na sua ausência de materialidade capturável. A não ser pela própria subjetividade do indivíduo que apreende proprioceptivamente sua reação e tenta objetivá-la, fazendo-a circular (BRAGA, 2010b, p. 84).

Com base nas considerações de Braga, pode-se apontar alguns indicativos de possibilidade de experiência estética a partir de filmes de Eduardo Coutinho. Antes, é necessário apontar que os documentários de Eduardo Coutinho estão inseridos no esquema da mediatização, e assim, podemos apontar também, que os sentidos gerados através deles também estão no âmbito da circulação. Isso significa dizer que também há a probabilidade de serem geradas serializações e banalizações com relação aos filmes. Essa possibilidade também é descrita por Braga que aponta, entretanto, que na mediatização “a diversidade e a circulação da experiência estética são ampliadas, o que não descarta a possibilidade de momentos mais elevados” (BRAGA, 2010b).

Ao perceber a importância da circulação para a compreensão dos objetos estudados em perspectiva comunicacional, observei os filmes de Eduardo Coutinho como o núcleo de um dispositivo interacional desenvolvido pelos processos do diretor. Dentro disso, é necessário conceituar o termo, a partir das considerações de José Luiz Braga.

3.5 Documentário como dispositivo interacional: o caso Coutinho

A perspectiva de estudar os filmes por meio do conceito de dispositivo interacional parece produtiva ao perceber que a sociedade está se transformando e que a mediatização vem assumindo um papel que reconfigura, em alguns momentos específicos, as relações entre os homens na sociedade. Importante ressaltar, neste momento, que o processo de mediatização da sociedade não significa imediatamente uma ruptura com processos anteriores. Nesse sentido, esse estudo sobre dispositivos interacionais ajuda a pensar os filmes não enquanto objetos/obra de arte, mas sim enquanto processo. Por isso, é importante apresentar de que forma trabalho com o conceito, bem como algumas linhas sobre a utilização do termo.

O conceito de dispositivo interacional pode ser observado sob essa perspectiva para tentar dar conta de explicar o processo em andamento. A noção de dispositivo está sendo trabalhada com grande relevância em diversos campos de estudos. Adoto como ponto de partida, que o conceito de dispositivo começa a ser utilizado a partir dos anos 70 dentro do paradigma pós-estruturalista por dois autores, Jean-Louis Baudry e Michel Foucault. O primeiro utilizou o termo para os estudos de cinema e o segundo os trata como *dispositivos de controle*.

Frank Kessler (2006), em um estudo sobre a origem do conceito, faz referência a uma entrevista de Foucault na qual ele aponta a concepção heterogênea do dispositivo.

O que eu tento pegar com esse termo é, em primeiro lugar, um conjunto heterogêneo completamente constituído por discursos, instituições, formas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, filosóficos, morais e filantrópicas. Proposições – em suma, o dito tanto quanto o não-dito. Tais são os elementos do dispositivo. [...] O que eu estou tentando identificar nesse aparelho (dispositivo), é precisamente a natureza da ligação que pode existir entre estes elementos heterogêneos¹⁵ (FOUCAULT apud KESSLER, 2006, p. 2).

Portanto, para Foucault, o conceito de dispositivo é mais amplo. Tem relação a algo que se estabelece enquanto rede entre diversos elementos. Para Foucault, o dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e sempre se inscreve em uma relação de poder, diz respeito a máquinas de fazer falar e ver, que também nos remete a palavra controle.

Para Kessler (2006), o dispositivo tem relação para além do controle.

15 Tradução minha.

O conceito de dispositivo é explorado como um tipo de formação que não só produz controle e restrições, mas também abre possibilidades de contato, de participação, execução, bem como experiências corporais e sensoriais. Esta reconceitualização permite abordar uma série de relacionamentos, como tecnológicos, simbólicos, sujeito, objeto, os direitos humanos e não-humanos, etc. Não como dualista, mas como estruturas interdependentes¹⁶ (KESSLER, 2006, p. 4).

Percebe-se como o conceito é utilizado de formas variadas em diversas situações, se aproximando do fenômeno que está sendo investigado pelo pesquisador. A sua utilização na perspectiva interacional também é uma tática para uma aproximação mais efetiva com o objeto de pesquisa no sentido de aperfeiçoar e compreender o seu funcionamento.

Conforme Braga, em resposta a meus questionamentos ao seu artigo *Roda Viva: uma encenação da esfera pública*¹⁷, o estudo de um dispositivo interacional tem a finalidade de perceber processos mais relevantes do objeto em investigação, bem como levantar os indícios que nos fazem perceber como os processos se organizam.

É interessante notar que os dispositivos interacionais podem ser reconhecidos pelos participantes mesmo sem uma percepção analítica das partes componentes, das regras formais, de uma lógica explicitada, de distinções entre essenciais e acidentais, sem uma clareza total entre os movimentos “permitidos” e “vedados” (depoimento pessoal).

A perspectiva de dispositivo interacional também nos faz pensar a sociedade em processo de mediatização, pois nos aproxima da análise dos processos, problema central para os estudos comunicacionais. Conforme Braga, no âmbito da mediatização, o termo dispositivo ultrapassa uma referência exclusiva aos meios e permite avançar no estudo dos processos.

Tratar de “dispositivos” permite a inclusão das mediações que o usuário traz para a interação; das experiências sobre o usuário, no momento da criação dos produtos – levando à “construção do leitor”, aos modos de endereçamento, às promessas e contratos; permite a inclusão dos processos em geral que cercam a circulação mediática; e mesmo dos contextos significativos de produção, de apropriação, da “resposta social” (sob qualquer forma em que esta ocorra). (depoimento pessoal)

Braga observa que a sociedade utiliza diversos modos para se interagir/comunicar. Esses modos e práticas são incorporados na sociedade e acabam por modelar os processos comunicacionais. A tentativa do autor é buscar essa especificidade, por isso, procura entender os dispositivos como *interacionais*. “Correlatamente, o episódio comunicacional que aciona

16 Tradução minha.

17 O artigo está disponível em:

<http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/20027/1/Jos%C3%A9+Luiz+Braga.pdf>

esses modelos lhes dá forma, sentido, substância e direcionamento. A essas matrizes disponíveis na sociedade, denominamos ‘dispositivos interacionais’” (BRAGA, 2011b, p.2).

O autor compreende que as pessoas se comunicam através da ocorrência concreta de interações. “Trata-se então de perceber ocorrências e “lógicas” das interações, na prática social, como o lugar de realização do comunicacional” (BRAGA, 2011b, p.4). Essa necessidade prática de se comunicar produz dispositivos que se organizam para viabilizar a interação.

Por sua vez, as interações modificam e reinventam os dispositivos acionados. Na medida em que condições contextuais e processos interacionais (via dispositivos muito estabelecidos) se tornam mutuamente desajustados – pela cristalização do dispositivo e/ou por condições contextuais em mutação – os dispositivos se tornam ineficazes, propiciando ora o surgimento de outros dispositivos tentativos concorrentes; ora renovações do próprio dispositivo, com ajustes maiores, através de novas respostas tentativas, a contrapelo das respostas-padrão, “reabrindo” o dispositivo, que assim se transforma (BRAGA, 2011b, p.6).

Este ângulo de observação do dispositivo, ou seja, enquanto interacional parece ser exatamente o processo que ocorre nos filmes de Eduardo Coutinho. As conversas entre diretor e entrevistado, nada mais são do que tentativas de gerar interações, das mais variadas possíveis. Também parece importante frisar, que as interações no filme, perpassam o momento da filmagem e que quando o filme é colocado em circulação, ele também gera outras “consequências” sociais. Ou seja, o público espectador também é convidado a participar da interação produzida socialmente, e com base em critérios de participação. Sobre isso, Braga afirma:

A geração social de “dispositivos interacionais” produz matrizes dentro das quais os participantes de uma interação dispõem de regras e padrões compartilhados como “garantia” de alguma probabilidade de sucesso e precisão; e viabiliza processos inferenciais para ajustar as regras a seus objetivos conjunturais, assim como para ajustar seus objetivos e processos às possibilidades das matrizes disponíveis. Nesse espaço se desenvolvem as estratégias que podem reverter em favor de um ou de outro participante (BRAGA, 2010a, p. 9).

O próprio Coutinho coloca essa condição tentativa do documentário ao afirmar em entrevista¹⁸ que:

18 FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. Psicologia USP, São Paulo, p. 125 – 138, janeiro/março 2009.

Em toda minha experiência de vida e de filmagem eu vi que, não importa se há pesquisa anterior e se eu conheço alguns fatos, o acaso está sempre presente. E que há um problema que é saber quando perguntar, o quê perguntar, quando romper o silêncio e quando não romper. Eu estou a toda hora errando. Porque o documentário é baseado na possibilidade de erro humano. Até hoje acontece de eu perguntar na hora em que eu não devia e o silêncio acaba. Ou eu faço a pergunta errada. As vezes eu consigo fazer a pergunta certa. Tudo porque a voz em um filme ou na história oral é imediata.

Jairo Ferreira (2010) também compreende o dispositivo como caminho para observar a mediatização, mas em uma perspectiva de dispositivo na forma mediática. Assim, o dispositivo assume uma noção triádica, compreendida em três dimensões: semi-lingüística-discursiva; sócio-antropológicas; e técnica e tecnológica. Para o autor, portanto, a comunicação é uma possibilidade que ocorre quando se instala alguma modalidade do dispositivo nas interações, pois nem toda interação é comunicação. Fora disso, só será comunicação quando há a inclusão de um dispositivo midiático. “Nesse sentido, a comunicação mediatizada é histórica e social, e configura um espaço próprio de construção social de sentido, mas não esgota outras possibilidades em jogo (FERREIRA, 2010, p. 73-74)”.

Perceber os filmes enquanto o núcleo do dispositivo interacional aproxima a pesquisa efetivamente do processo comunicacional e distancia dos estudos da lingüística e da literatura. Dessa forma, tenho mais condições de perceber como o documentário, enquanto objeto comunicacional/interacional, comanda o contexto – ou os contextos – em que está inscrito, devendo ser essa a questão propriamente a ser investigada pela comunicação. O que chama a atenção sobre os documentários de Eduardo Coutinho é o processo de sua realização. O diretor tem uma tática diferente de aproximação com a realidade e de interagir com os personagens.

O inesperado também é um indício de que o processo é tentativo. Mesmo tendo algumas garantias, no caso a pesquisa anterior, de que o filme poderá dar certo, no momento da entrevista Coutinho trabalha com processos de baixo controle. Na última cena do filme *Peões* o personagem Geraldo fica por alguns segundos em silêncio e depois, sem que esperemos, ele coloca Coutinho na condição de entrevistado e pergunta: “O senhor já foi peão?”. Esse momento, único entre entrevistado e entrevistador, só é possível pela baixa controlabilidade do dispositivo interacional acionado no filme. O próprio Coutinho reconhece a importância do acaso, da surpresa. “O essencial do cinema, da obra de arte, eu acho que é a surpresa e o acaso. Se não tem surpresa, se eu já sei o que eu vou fazer, para que filmar? Eu só

filme porque eu não sei o que vai acontecer”¹⁹. Sobre isso, Braga afirma que os dispositivos interacionais sempre são tentativos.

Tais dispositivos são elaborados através do processo mesmo de interações tentativas que, por aproximação sucessiva vão gerando modos e táticas acionáveis na busca de sua produtividade ampliada; desenvolvendo e criando objetivos e critérios que lhe sejam associados como indicadores de sucesso (BRAGA, 2010a, p. 9).

O conceito de dispositivo é trabalhado de forma um pouco diferente por Lins e Mesquita. Para elas, os filmes de Eduardo Coutinho são filmes “de dispositivo”. Isso significa que “nos filmes ‘de dispositivo’ teríamos a criação de uma ‘maquinação’, de uma lógica, de um pensamento, que institui condições, regras, limites para que o filme aconteça” (LINS e MESQUITA, 2008, p. 56).

Lins e Mesquita (2008) afirmam que esse dispositivo serve como uma pequena cartilha em que alguns elementos devem ser sempre seguidos para garantir a forma desejada e conhecida por Coutinho.

Coutinho utiliza também o termo ‘prisão’ para caracterizar o conjunto de regras auto-impostas que delimitam o processo de realização de seus documentários. No seu caso, pelo menos até *Edifício Máster*, o dispositivo central é de ordem espacial: filmar numa única locação, o que lhe permite evitar a imposição de critérios de tipicidade à escolha dos entrevistados, bem como de idéias preconcebidas à realidade filmada (LINS e MESQUITA, 2008, p. 56).

Para as autoras há uma emergência do “documentário de dispositivo no cinema brasileiro, prenunciada pelo filme *Santo Forte*, de Coutinho e que teve sequência nos filmes dos anos 2000” (LINS e MESQUITA, 2008, p. 58). Apesar do uso diferenciado que as autoras atribuem ao termo dispositivo, é interessante perceber que elas assumem o dispositivo enquanto exercício que institui regras e condições. Essa percepção se aproxima do conceito de dispositivo trabalhado nesta pesquisa. Entretanto, as autoras enfatizam, na expressão “dispositivo” o elemento “código” – os aspectos correspondentes ao “conjunto de regras auto-impostas”; sem atentar para o fato de que os elementos tentativos, abertos, inferenciais, decorrentes do momento singular, também fazem parte do “dispositivo interacional” – aspecto que, no conceito proposto por Braga (2010a, p. 74) é fundamental. É importante salientar a participação ativa dos entrevistados e o elemento tentativo, caracterizados pelo processo indiciário do diretor.

19 Entrevista concedida a Alexandre Derlam, setembro de 2009. Conteúdo publicado no Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=i30MLrCbVbM&feature=related>

A abordagem trazida por Lins, sobre “dispositivos artísticos” parece interessante para pensar no que os documentários estão fazendo. A noção de dispositivos artísticos caracterizada por Lins²⁰ como possibilidade de resistência as “inúmeras máquinas que nos programam, submetem, vigiam e controlam”, serve de certa forma como horizonte para pensar os documentários de Eduardo Coutinho. Ou seja, ao tentar escapar das amarras e dos controles, os filmes poderiam também ser caracterizados como dispositivos artísticos, pois utilizam de uma processualidade que se aproxima do indiciário e assim, realiza descobertas sobre os movimentos inusitados da realidade. Coutinho criou uma processualidade que constantemente se remodela, se movimenta. Um “jeito”, em suma, em processo, em que é preciso sempre “escavar para aprofundar”²¹.

3.6 Paradigma indiciário

Na hipótese heurística da pesquisa, aponto que a ação de Coutinho pode ser entendida como uma *processualidade indiciária*. O termo indiciário remete precisamente ao paradigma indiciário, que se caracteriza pela busca de indícios para descobrir a realidade que está sendo investigada. Essa busca pelos indícios é justamente o processo de investigação do diretor que, para além de entrevistar e mostrar a vida das pessoas, procura compreender como aquela realidade funciona. Ao caracterizar a ação de Coutinho como indiciária, enfatizo que ele procura, por meio dos indícios deixados pelos personagens, explicitar e mostrar a realidade. Nesse sentido, é necessário conceituar o método indiciário nas ciências sociais.

O paradigma indiciário é substancialmente importante para compreender como funciona a processualidade indiciária presente nas ações e nos filmes de Eduardo Coutinho. A defesa da importância do método indiciário para a observação de fenômenos empíricos se explica pela forma como foi utilizado em diversas ciências e da sua capacidade de gerar novas descobertas. Dessa forma, é importante descrever, em algumas linhas, como o método vem sendo utilizado. Ele foi criado pelo médico italiano Giovanni Morelli, que com o pseudônimo de Ivan Lermolieff escreveu, entre 1874 e 1876, uma série de artigos sobre a pintura italiana.

²⁰ Texto publicado em: http://www.videobrasil.org.br/ffdossier/Ruademaodupla_ConsueloLins.pdf. Acessado em 03 de janeiro de 2011.

²¹ Expressão utilizada por Mattos (2003) ao falar da escolha de Coutinho, que foi se aprofundando e se lapidando no processo da construção de cada filme. Disponível em: http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?artigo=523. Acessado em 03/01/2011

Nos textos, Morelli propunha a utilização de um novo método para a atribuição de autoria dos quadros antigos.

Carlo Ginzburg, no texto *Sinais: Raízes de um paradigma indiciário*, conta que Morelli criou um método para esse objetivo, diante da frequência de quadros atribuídos de maneira incorreta. Como muitos quadros não estavam assinados pelos autores, devolver as obras para os autores verdadeiros seria praticamente impossível. Para fazer atribuições corretas, era necessária a implantação de um método eficaz para distinguir os originais das cópias.

Para tanto, porém (dizia Morelli), é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros: os olhos erguidos para o céu dos personagens de Perugino, o sorriso dos de Leonardo, e assim por diante. Pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés. Dessa maneira, Morelli descobriu, e escrupulosamente catalogou, a forma da orelha própria de Botticelli, a de Cosmè Tura e assim por diante: traços presentes nos originais, mas não nas cópias (GINZBURG, 1989, p. 144).

Os livros com os artigos de Morelli sobre o método indiciário eram ilustrados com dedos e orelhas, minúcias que podiam ser comparadas a investigação de um detetive “que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria” (GINZBURG, 1989, p.145). Na literatura, o método indiciário é utilizado pelo detetive Sherlock Holmes, que foi criado pelo médico britânico Arthur Conan Doyle. Conforme o autor e médico britânico, Holmes viveu em Londres durante os anos 1881 a 1903. Período posterior a publicação dos principais livros de Morelli, em que detalhava o método. Muito provavelmente, Doyle teve acesso aos livros de Morelli para a criação de seu personagem mais famoso.

Wind faz um paralelo entre Morelli e Freud. Conforme Wind, citado por Ginzburg, o método de Morelli se aproximaria da psicologia moderna. “Os nossos pequenos gestos inconscientes revelam o nosso caráter mais do que qualquer atitude formal, cuidadosamente preparada por nós” (WIND apud GINZBURG, 1989, p.146). Conforme Ginzburg, a expressão “psicologia moderna” utilizada por Wind poderia ser substituída pelo nome de Freud. A ligação das manifestações de Morelli com Freud fez os estudiosos lerem uma passagem de um livro de Freud *O Moisés de Michelangelo*. Em um dos trechos destacados

por Ginzburg, Freud faz referência ao método utilizado por um russo chamado Ivan Lermolieff, talvez não sabendo de que se tratava de Morelli, diz Freud:

[...] Creio que seu método está estreitamente aparentado à técnica da psicanálise médica. Esta também tem por hábito penetrar em coisas concretas e ocultas através de elementos pouco notados ou despercebidos, dos detritos ou “refugos” da nossa observação (FREUD apud GINZBURG, 1989, p. 147).

Ginzburg afirma que provavelmente Freud teve influência do método de Morelli para a descoberta da psicanálise e que suas declarações sobre o método indiciário garantem a “Morelli um lugar especial na história da formação da psicanálise”. Conforme Ginzburg, para Freud o método de Morelli possibilitava a interpretação centrada nos resíduos.

[...] É o próprio Freud a indicá-lo: a proposta de um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores. Desse modo, pormenores normalmente considerados sem importância, ou até triviais, “baixos”, forneciam a chave para aceder aos produtos mais elevados do espírito humano (GINZBURG, 1989, p. 149 e 150).

O autor faz um paralelo de como o método foi utilizado, e o relaciona com os signos pictóricos de Morelli, com os sintomas e as pistas de Freud e com os indícios de Holmes. Todos os três casos, “pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível” (GINZBURG, 1989, p.150). O processo indiciário corresponde, então, a inferir realidades complexas, não imediatamente apreensíveis, com base em indícios e pistas mostrados diretamente pela realidade observada.

As “pistas” são seguidas por Eduardo Coutinho em seus filmes. A realidade mais profunda, da qual Ginzburg nos fala, parece estar “desmascarada” pelos filmes em análise. No caso de Coutinho, as perguntas que dirige aos seus entrevistados os fazem falar de uma forma que revela muito do caráter de cada um. Neste ponto, é necessário avançar na pesquisa, uma vez que a investigação também procurará perceber como, especificamente, Coutinho assume o indiciário. Conforme Ginzburg, “se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la” (GINZBURG, 1989, p.177).

O processo parece seguir algumas etapas para efetivamente acontecer. O primeiro passo é seguir os indícios deixados pelo objeto a ser investigado. No caso de Morelli, os indícios são buscados pela conversa do entrevistador, acionando sua técnica de escuta, na qual destina um espaço para o personagem se expressar. Cria assim condições interacionais para

que surjam indícios sobre a realidade vivida, mesmo sem uma intencionalidade prévia organizada pelo entrevistado.

4 TÁTICAS DE APROXIMAÇÃO: ESTRUTURA E MOVIMENTOS

Busco neste capítulo articular a proposta do método indiciário com a tática de levantar estrutura e movimentos do conjunto em análise. Essa tática procura evidenciar o que cada filme faz, mostrando seus movimentos e a estrutura que o comporta. Este processo faz parte do início da investigação e tem o objetivo de apontar indícios de como os filmes funcionam e como se articulam com o mundo que referem.

Uma forma importante de aproximação com o objeto empírico é tentar compreender o seu funcionamento e assim articular ângulos interessantes de perguntas no sentido de avançar na análise. O esforço inicial é identificar as regras do jogo de cada documentário, ou seja, identificar o que cada filme faz. É neste âmbito em que trabalho com estrutura e movimentos. Além de perceber as regras do jogo de cada filme, identificar estrutura e movimentos possibilita uma aproximação mais perceptiva sobre o objeto, compreendendo o porquê de cada movimento.

Em resposta aos meus questionamentos sobre seu artigo *Roda Viva: uma encenação da esfera pública*²², Braga afirma que não há uma diferença radical entre estrutura e movimentos, e que, portanto, as ações devem ser observadas simultaneamente.

Enfatizamos processos quando observamos ações, movimento. Enfatizamos estruturas quando observamos, nas atividades, gestos, ações, o seu aspecto de padronização, de rotina, de regularidade, de “necessidade” – o que é “estrutural” não é uma coisa ou uma regra expressa – mas tudo o que, em princípio e até certo ponto oferece reconhecimento, referenciabilidade, identidade, manutenção (depoimento pessoal).

Neste capítulo, realizo o levantamento de estrutura e movimentos dos cinco filmes selecionados. Para chegar a este trabalho, o primeiro passo foi dividir os filmes em cenas. Portanto, cada filme foi visto uma vez e dividido em cenas.

Durante este processo, descrevia o que cada cena dizia/fazia e o que cada personagem dizia/fazia e também, procurava identificar o que o diretor dizia/fazia. Essa descrição detalhada me permitiu identificar que cada cena se constituía enquanto um movimento diferente no filme e que este movimento dava sentido a cena. Depois deste levantamento, reli cada texto cena-a-cena e fiz pequenos agrupamentos que pareciam mais

22 O artigo está disponível em:
<http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/20027/1/Jos%C3%A9+Luiz+Braga.pdf>

prospectivos para delinear o eixo do filme, ou seja, agrupei os principais indícios deixados pela análise detalhada do cena-a-cena em “pequenas categorias”. Essas pequenas categorias apareceram em mais de um filme, por exemplo, no filme *Boca de Lixo* e no filme *Peões*, há valor de vida diretamente ligado ao valor de trabalho. Essas duas categorias, valor de vida e valor de trabalho, são categorias do filme específico e só podem ser aplicadas a ele, não se verificando em outros. Um exemplo disso, é que no filme *Boca de Lixo*, as pessoas que trabalhavam no lixão de São Gonçalo, enxergavam no lixo um valor de vida que era diretamente ligado ao valor que destinavam ao trabalho. Em função disso, pediam para serem reconhecidos enquanto trabalhadores dignos. Trata-se de “pequenas categorias” não porque correspondam a aspectos menores (muito ao contrário, como se percebe do exemplo); mas sim porque não são caracterizadoras básicas do dispositivo em seu conjunto.

Esses agrupamentos em pequenas categorias me possibilitaram enxergar o objetivo de cada filme e identificar o que cada filme faz nos seus movimentos. Identifiquei assim que cada movimento tinha um motivo e um significado que explicitavam o eixo do filme. Este caminho metodológico me possibilitou realizar algumas pequenas interpretações sobre os filmes e o seu modo de funcionamento. Os cinco textos a seguir apresentam o resultado desse estudo de pré-observação que serão desenvolvidos posteriormente. Com essas percepções, serão elaboradas observações sistemáticas que compõem os demais capítulos de análises.

4.1 Cabra Marcado para Morrer

A primeira ação do filme explica as condições de filmagem da primeira “tentativa” de realizar o filme *Cabra Marcado para Morrer*. Ou seja, as primeiras imagens procuram localizar em que condições históricas foram preparadas as filmagens. O diretor Eduardo Coutinho narra todo este primeiro movimento e mostra imagens da caravana da UNE Volante. Ao chegar à Paraíba, a caravana fez imagens de uma manifestação contra o assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira, morto dois dias antes. Essa ação do ambiente, externa ao filme, desencadeia toda a construção do filme. Interessante perceber que o filme explicita a sua existência através da narração em off e das imagens coletadas dos acontecimentos do contexto.

A voz em off começa a explicar o ambiente na Paraíba e faz um resgate histórico das primeiras manifestações contra o assassinato de João Pedro. Em uma das passeatas, o diretor

conhece Elizabeth Teixeira, a viúva de João Pedro. A narração também informa sobre como era a organização da Liga de Sapé, fundada por João Pedro. O diretor narra que durante a manifestação surgiu a ideia de fazer um filme que contasse a vida de João Pedro, que se chamaria *Cabra Marcado para Morrer*. Dois anos depois do comício, tudo estava preparado para as filmagens quando um confronto entre os camponeses, latifundiários e policiais, impediu as gravações. A filmagem perto de Sapé teve que ser interrompida pois a polícia tomou o local. Coutinho narra que teve que sair de Sapé e encontrou o Engenho Galiléia, onde tinha surgido a primeira liga camponesa. Assim, pode-se apontar que há uma forte ligação entre filme e ambiente e que as ações externas ao filme influenciaram e determinaram a sua construção.

A partir da explicação inicial, o filme começa a contar a trajetória de *Cabra Marcado para Morrer*. Mostra imagens realizadas em março de 1964, com os camponeses de Galiléia e com a família de Elizabeth Teixeira, que fazia seu próprio papel. A voz em off informa que outra ação externa ao filme, o golpe civil-militar de primeiro de abril de 1964, fez com que as filmagens fossem interrompidas de forma definitiva. Enquanto a voz em off explica a situação histórica, são mostradas as imagens que foram salvas das primeiras gravações com Elizabeth Teixeira e outros camponeses de Galiléia.

Nesse momento, começa outra ação importante do filme. O diretor expressa verbalmente a retomada das filmagens 17 anos depois. O filme retorna para o Engenho Galiléia para recontar a história dos camponeses e mostrar as imagens que foram gravadas. O filme retorna, sem roteiro ou pesquisa prévia e encontra a maioria dos camponeses que participaram das primeiras filmagens de *Cabra Marcado para Morrer*. Esse movimento de retomada ao ambiente significa o começo de um novo filme. Na narração, Coutinho explica o principal objetivo dessa etapa do filme. “Não havia roteiro prévio, só a ideia de reencontrar os camponeses que haviam trabalhado em *Cabra Marcado para Morrer*. Queria retomar nosso contato através de depoimentos sobre o passado, incluindo fatos ligados às filmagens interrompidas, fatos ligados à vida de João Pedro, à luta de Sapé, à luta de Galiléia e à trajetória de cada um dos participantes até hoje”. Ou seja, o Cabra anos 80, vai ser a memória dos anos 50 e 60. Essa narração é coberta por imagens atuais dos trabalhadores que participaram das primeiras filmagens no Engenho Galiléia.

Com isso, começa a identificação e o reencontro do filme com os camponeses que participaram das primeiras filmagens. Dois senhores idosos aparecem sentados embaixo de

uma árvore. Uma voz em off informa de que se trata de José Hortêncio da Cruz e João Virgínio Silva. A mesma voz diz que eles eram os primeiros integrantes da Liga Camponesa da região. João Virgínio conta que foi ele quem teve a ideia de fundar uma “sociedade para beneficiar os defuntos do povo”, pois no engenho, os defuntos eram enterrados em um caixão que era do prefeito. A voz narra que no engenho havia 150 famílias que cultivavam a agricultura de subsistência e pagavam uma espécie de foro para o senhor de engenho. O aumento dessa cobrança, também foi um dos motivos para o surgimento da liga. No início, a sociedade se chamava Sociedade Agrícola e Pecuária dos Plantadores de Pernambuco. Um senhor de óculos escuro que se chama João conta que desapropriar Galiléia “representava desapropriar várias Galiléias, pois dali para diante, pegará fogo em todo o Brasil de ponta a ponta. Porque o pessoal fica organizado e vão pedir para aos poderes públicos para desapropriar as propriedades.” Em 1959, sabemos que Galiléia foi desapropriada e “se transformou um símbolo da força do movimento camponês”, diz a voz em off. Esse conjunto de depoimentos e a narração explicam como foi a luta de Galiléia e a formação do movimento camponês. Essa cena procura realizar um resgate histórico da situação dos camponeses quando das filmagens do primeiro Cabra, e que vai influenciar na dinâmica do filme.

Depois disso, os camponeses são mostrados se identificando no filme. Eles aparecem de pé em frente a um telão, conversando e rindo. Nesse momento, o filme faz um recorte na cena e começa a entrevistar os camponeses em seus espaços de trabalho ou nas suas casas. Todo esse esforço de recuperação é uma tentativa de compreender o que se passou com aquelas pessoas de 64 até 81. As entrevistas e também narrações em off revelam que alguns personagens trocaram de profissão e foram trabalhar em outras cidades, alguns continuaram com a lida no campo.

O filme mostra imagens de árvores e uma estrada de chão. A narração informa que Elizabeth estava desaparecida e que os parentes e nem os amigos sabiam de seu paradeiro. A narração diz que o único que sabia era Abraão, filho mais velho. A voz de Coutinho informa que depois de fazer muitas exigências Abraão aceitou levar a equipe para o esconderijo de Elizabeth. Durante as narrações, o filme mostra imagens de árvores e matos, o que indica ser uma pequena cidade. Depois disso, Coutinho aparece mostrando para Elizabeth e o filho as fotos das primeiras filmagens. Na primeira conversa, Elizabeth fala timidamente sobre a abertura política, o governo Figueiredo e sobre o sofrimento que passou nos primeiros anos de perseguição política. A sua fala é influenciada por Abraão que a pede para agradecer ao

presidente pelo processo de abertura política. Coutinho garante que tudo o que a família quiser, será registrado. Na mesma noite Coutinho narra que projetou para Elizabeth e os filhos as filmagens do primeiro Cabra, ela aparece sorrindo ao ver as imagens. Importante perceber, principalmente neste momento, que a todo momento o filme se mostra sendo feito. Esse mostrar é narrado pelas vozes em off e pelas imagens das primeiras filmagens em 64.

São produzidas diversas ações a partir de um novo depoimento de Elizabeth. Coutinho e a equipe de filmagem aparecem caminhando de costas. Ele narra que no dia seguinte a primeira entrevista foi conversar com Elizabeth e que desta vez ela falou sobre a sua vida e a de João Pedro Teixeira. Elizabeth fala sobre como foi o início do namoro e sobre o primeiro trabalho de João Pedro, em uma pedreira. Ao falar sobre isso, o filme faz um recorte e entrevista um antigo companheiro de pedreira que fala sobre as características físicas do rosto de João Pedro, as fontes grandes e a testa um pouco larga. Elizabeth conta que João Pedro começou a vida política no sindicato dos trabalhadores da pedreira. Depois de ter sido obrigado a sair por causa do envolvimento político, João Pedro foi para Paraíba onde começou a criar a Liga Camponesa em 1958. Enquanto Elizabeth narra, imagens das primeiras filmagens de *Cabra Marcado para Morrer* são mostradas. Elizabeth conta sobre a vida de casada e do trabalho na terra. Ela fala sobre as crenças de João Pedro e seu envolvimento com a organização da Liga. Enquanto ela fala são mostradas imagens que não foram confiscadas. Neste momento, Elizabeth conta diversas situações da vida de João Pedro Teixeira, de suas posições políticas e das idéias para a organização dos camponeses. A sua fala, juntamente com as imagens do primeiro Cabra, mostram a lembrança que ela tem de João Pedro e da família. Na primeira parte deste depoimento, Elizabeth conta da situação da família e das diferenças políticas entre João Pedro e o pai de Elizabeth.

Mais uma pequena ação ocorre quando Elizabeth fala da violência contra os camponeses. Enquanto ela conta que ocorriam diversas injustiças contra os trabalhadores, são mostradas imagens de uma pequena casa de palha sendo destruída por homens. Depois da destruição, eles vão embora e a família é mostrada de costas. Essa fala de Elizabeth com as imagens, representa um movimento de saída do particular, que é do âmbito da vida privada de Elizabeth, para realizar um panorama geral da atuação do latifúndio na região. “Tipo de injustiça era matar o homem do campo”. Essa fala é ilustrada com imagens do primeiro Cabra, quando um homem é assassinado pelo capanga do latifúndio.

Após essa cena, Elizabeth continua falando e é mostrada a imagem de uma casa em meio a árvores. A imagem faz referência a casa onde ela e João Pedro viveram com os filhos. Depois disso, o filme mostra imagens de uma rodovia e Elizabeth conta que João Pedro estava caminhando pela rodovia quando foi assassinado, “na estrada Café do Vento”, explica Elizabeth. Depois de Elizabeth terminar de contar a forma como João Pedro foi assassinado são mostradas imagens dos jornais da época, com a manchete “De fuzil e de emboscada mataram João Pedro: Líder camponês levava livros para os filhos”. Outros recortes de jornal são mostrados fazendo referência ao fato. O filme volta a conversar com Elizabeth que agora aparece sentada e relata o dia em que ficou sabendo da morte do marido. Ela conta que fez o reconhecimento do corpo, “todo esfaqueado de bala e com sangue que saia das orelhas”. No final do relato é mostrada uma foto de João Pedro morto, com os olhos abertos e com o rosto sujo de sangue. Em seguida, Elizabeth aparece com o rosto sério.

Depois de contar como foi a morte de João Pedro por meio de recortes de jornal e da narração em off, o filme retorna ao cenário em que estava sendo reproduzido para os camponeses as imagens do primeiro Cabra. Assim, se produz novamente o movimento de escuta dos personagens que participaram do primeiro Cabra. Ao fazer essa volta, o filme se detém na figura de João Mariano, que interpretava João Pedro Teixeira. A narração conta que João Mariano não era engajado nas lutas camponesas e que aceitou fazer o papel de João Pedro pois havia sido expulso de um engenho. A voz de Coutinho narra que aos poucos João Mariano foi se identificando com o papel, enquanto isso são mostradas imagens das atuações de João Mariano como João Pedro. Coutinho e João Mariano aparecem sentados em frente a uma casa. Enquanto as imagens aparecem, Coutinho narra que foi procurar João Mariano no dia seguinte as projeções. Logo após o entrevistado aparece falando e diz que é muito afastado de certos movimentos. Durante a entrevista, Coutinho interrompe João Mariano por problemas na captação do áudio. João Mariano fica sem graça e parece que não vai falar. Alguns minutos de silêncio e percebemos o rosto de preocupação de Coutinho. Entretanto, depois são mostradas imagens de João Mariano dentro de uma espécie de adega e ele está falando de como entrou para a Igreja Batista.

Ao voltar a conversar com Elizabeth, o filme começa a realizar uma espécie de contextualização histórica do filme. Elizabeth diz que substituiu João Pedro na Liga e “na luta, protestar contra a morte de João Pedro e de todos os camponeses que tombaram”. Imagens dela nas lutas e a voz do locutor explicam o contexto histórico das mobilizações e

das lutas dos camponeses contra o latifúndio. Percebe-se que o filme procura localizar o seu contexto de produção, que não pode ser dissociado do contexto histórico. Imagens da organização dos camponeses são mostradas enquanto a narração diz que havia, nos primeiros dias de 1964, um aumento na criação de sindicatos dos trabalhadores. A localização do contexto do filme começa quando o segundo *Cabra* trata de como estava sendo realizado o primeiro. Seria praticamente impossível compreender a linguagem do primeiro *Cabra* sem compreender os acontecimentos históricos da época. Dessa forma, os dois filmes não podem estar dissociados, sendo que eles seguem uma linha que começa na morte de João Pedro e as manifestações e por consequência a descoberta de Elizabeth, até a sua não conclusão em função do golpe civil-militar. Assim, temos dois movimentos: 1) contexto histórico/familiar e 2) contexto do filme. Em alguns momentos enfatiza o contexto histórico, principalmente com a fala de Elizabeth, em outros enfatiza, o contexto do filme, com o depoimento dos participantes e das imagens que foram salvas.

Recortes de jornal fazendo alusão a marcha da família com deus pela liberdade e sons de sirenes, anunciam que o filme vai tratar sobre outro assunto. Imagens do primeiro *Cabra* são mostradas e a narração informa que elas se referem às últimas filmagens na noite de 31 de março de 1964. A última cena gravada de *Cabra Marcado para Morrer* em 64 era quando Elizabeth olhava pela janela e assustada falava à João Pedro: “Tem gente lá fora”. Essa frase é repetida por diversos personagens do filme e anuncia o 31 de março de 1964. Com isso, o filme vai tratar das memórias dos participantes sobre o dia do golpe civil-militar. Um senhor de camisa azul diz que 31 de março foi o dia em que “ficamos encurralados pelo Exército da Paraíba”. Ele diz que os soldados se espalharam pelo engenho e estavam a procura de três pessoas: João Virgínio, Zezé da Galiléia e Rosário. Coutinho aparece nas filmagens e pergunta se os soldados queriam o “pessoal do filme” e o senhor diz que “esse era o povo que eles mais desejavam”. Depois disso, o filme mostra duas pessoas falando com Coutinho. Eles narram, agora em 1980, onde as filmagens eram realizadas e ficamos sabendo, pela voz em off, que a casa de Zezé era a principal locação do filme e onde eram guardados os equipamentos da equipe. O filho de Zezé, Duda, relata a chegada das tropas do Exército. Ele diz que o pessoal do filme estava escondido na mata. Enquanto isso são mostradas imagens da mata ao redor da casa. Ele conta ainda que o Exército revirou tudo dentro de casa.

Depois disso, Coutinho narra que a equipe, juntamente com Elizabeth, passou a noite toda na mata e que no dia seguinte se dividiram em grupos de três para chegar a estrada de

Recife. As falas são ilustradas com imagens das colinas e das matas. Zezé da Galiléia narra seu encontro com o Exército, ao lado do filho. Coutinho assume novamente a narração e informa que a equipe conseguiu esconder o equipamento de filmagem com a ajuda de Zezé. As imagens mostram Zezé caminhando até onde ele havia escondido a câmera. Ele aponta para o chão e diz que os soldados começaram a vasculhar o local a procura do equipamento. O filho de Zezé também relata a chegada do exército. Ele diz que os soldados vasculharam a casa e queriam levar dois livros que estavam encima da mesa. Os livros, conta o filho de Zezé, estão guardados há 17 anos e pertenciam a equipe de filmagem.

Enquanto isso, João Virgínio aparece de óculos escuros e chapéu dizendo que não havia outra alternativa a não ser se entregar. João aparece de pé, atrás há um retroprojeto e ele fala que passou 24 horas “dentro de um tanque de merda!”, fazendo referência as torturas que sofreu. “Nunca vi espírito da minha qualidade agüentar mais choque elétrico do que eu aguentei”. Mas, ao mesmo tempo, apesar da indignação, João se mostra resignado e apela para a ação divina. “Mas não tem melhor do que um dia atrás do outro com uma noite no meio. E a ajuda de nosso Jesus Cristo é quem vai proteger a gente. A graça de Deus tá caindo aí de hora em hora”.

Um som de violão anuncia que o filme vai mudar de ambiente e vemos o rolo do retroprojeto e uma pessoa olhando para a tela, é noite. A mudança de câmera revela que é Elizabeth Teixeira, que ao lado do filho Carlos vê as cenas. A narração informa da fuga de Elizabeth junto com a equipe do filme. Essa ação diz que seremos informados sobre como Elizabeth conseguiu sobreviver depois do golpe de 1964. Elizabeth começa a relatar a perseguição que sofreu e da sua situação pós-golpe. Ela revela algumas conversas com os policiais sobre ocupações de terra. Ainda dentro de casa, demonstrando que se trata ainda do primeiro contato com Elizabeth, ela fala das tentativas do governo em prendê-la, quando ela ainda estava na casa do pai. Coutinho aparece nas filmagens e pergunta para Elizabeth sobre os filhos. Ela diz que o pai ajudou a criar dois, mas que não tem notícias deles. Neste momento, o filme produz uma ação na família de Elizabeth que a permite sair ao mundo para encontrar os filhos. Coutinho estimula: “agora vão saber dos parentes”. Carlos e Elizabeth dizem que sim, que vão localizar o restante da família.

Um trilho de trem em perspectiva horizontal que atravessa um pequeno lugarejo é o anúncio de que se trata de outro movimento importante do filme. Para cobrir essa imagem, a voz de Coutinho narra que “15 dias depois do encontro com Elizabeth, voltei a Sapé para

tentar descobrir as marcas do passado”. Depois disso, uma série de imagens de uma pequena cidade são mostradas, como uma praça com chafariz. Em seguida, uma rua de asfalto e a narração nos informam que o monumento de bronze feito em homenagem a João Pedro Teixeira foi dinamitado nos primeiros dias do golpe. Essas imagens informam que o filme está em busca de algo e que, pelo caminho, vai contando momentos importantes da vida de Elizabeth e João Pedro. A câmera passa por uma casa com janelas e portas fechadas. A narração informa que se trata da casa em que João Pedro viveu até o assassinato. Depois de sua morte, Elizabeth viveu ali, nas terras do pai, mas tinha cortado relações com ele.

Uma trilha sonora de flautas e a imagem de uma casa e uma pessoa carregando um saco também anuncia outro movimento, que vai retomar o movimento de busca que foi anunciado com a imagem dos trilhos do trem e do asfalto. Coutinho narra que a poucos metros da casa de João Pedro, vivia uma das filhas do casal, Nevinha. “Sabíamos apenas que era casada e professora de uma escola a poucos metros do local”. Uma mulher carregando uma criança aparece no fundo da imagem. Coutinho já indaga “Há quanto tempo você não vê a sua mãe?” Nisso, o filme começa a contar as lembranças de Nevinha da infância com a mãe. Coutinho também lhe pergunta sobre o paradeiro do outro irmão, Peta. Depois disso, aparecem um senhor e um jovem de lado. A narração nos informa de que se trata de Manuel Justino, pai de Elizabeth, e Peta, um dos filhos mais novos. Conforme Coutinho, os dois aceitaram falar mas “logo, Manuel Justino se arrependeu e escapou para dentro de casa”. Depois, um jovem de chapéu aparece falando do avô, que o criou desde pequeno. Peta também diz que foi ele quem refez o túmulo de João Pedro na estrada.

Coutinho caminha de costas e outro rapaz da equipe aparece segurando um microfone e fazendo sinais para o operador de câmera. Esse é um indício de que o filme procura se contar no momento da filmagem. Durante a caminhada, Coutinho encontra um rapaz e pergunta se ele conhece José Eudes. Ele diz que sim e pede para que a equipe o acompanhe. Durante a caminhada, a narração informa que estamos na “Travessa da Av. Brasil, no Rio de Janeiro, entrada para um depósito de uma firma de engenharia. Um ano e dois meses após as filmagens de Elizabeth”. Coutinho caminha pela empresa até chegar ao alojamento da empresa onde um homem que se encontra na porta e se apresenta como José Eudes. Ele pergunta por Coutinho e diz que quer conversar a sós. A narração informa que depois de fazer muitas exigências José Eudes concorda em ser entrevistado. Na entrevista ele diz que não recorda dos pais.

Coutinho aparece subindo escadas com a equipe de filmagem. A narração diz que estamos no Rio de Janeiro ainda. Ao chegar em frente a um sobrado, Coutinho encontra uma mulher e indaga: “Marines?” Ela fala alguma coisa que não conseguimos ouvir e Coutinho olha para as janelas de cima. Ao constatar que a janela está fechada, ele diz: “Que azar heim? A janela está fechada...” Depois disso a cena corta para Marines descendo as escadas e Coutinho dizendo “Venha!” Ele pergunta sobre o filho que ela carrega nos braços. Coutinho lhe pergunta da mãe e do pai e descobrimos que Marines é a filha mais nova de Elizabeth. Tinha dois meses quando o pai foi assassinado. Enquanto Marines fala, são mostradas algumas imagens de Elizabeth interpretando no primeiro Cabra. Marines começa a ler uma das cartas que a mãe lhe enviara.

A imagem de uma pequena cidade onde se pode identificar a torre de uma igreja e algumas casinhas e várias árvores é um indício de que deixamos o Rio de Janeiro. E de fato é isso que acontece. Coutinho narra que “as filmagens em São Rafael, representaram para Elizabeth Teixeira o fim de um longo período de clandestinidade. Ao concordar em ser filmada, ela deixava de ser Dona Marta e voltava a ser Dona Elizabeth”. As imagens a seguir, mostram Elizabeth lavando roupa em um rio junto com outras mulheres e Coutinho lhe pergunta se lava roupa para sobreviver. Com essas imagens, conhecemos mais da vida da camponesa na pequena cidade. Ela também aparece dando aula para algumas crianças.

Em uma placa enferrujada fixada no alto de uma janela de uma casa lê-se: Sindicato dos Trabalhadores Rurais de São Rafael. Ouvimos a voz de Elizabeth falar sobre o presidente do sindicato, que faz a luta na região, pelos trabalhadores. Depois disso, a narração informa que a cidade está em extinção, pois o governo quer invadir o espaço para a construção de uma represa. O sindicato luta contra isso, pois as indenizações são baixas e os trabalhadores não tem a escritura das casas. Depois disso, o presidente do sindicato e Elizabeth aparecem lado a lado. Coutinho indaga sobre a contribuição dela para o sindicato. Essas cenas mostram que Elizabeth continua firme na luta, em favor dos interesses dos trabalhadores, contra os latifundiários.

Depois disso, ainda dentro do sindicato, Coutinho pede para Elizabeth sair para se despedir da equipe, que está indo embora. Eles se despedem na porta do sindicato e Elizabeth diz que está feliz com a visita “dos meus companheiros do passado”. Ela também demonstra estar muito emocionada e agradece ao presidente Figueiredo pela abertura e que vê perspectivas de reencontrar os filhos. Quando Coutinho aparece já dentro da Kombi, a câmera

filma Elizabeth pela janela do veículo. Sua última fala demonstra que continua firme em suas convicções contra a opressão e a violência imposta aos camponeses: “A mesma necessidade na fisionomia do operário, do homem do campo e do estudante. A luta é que não pode parar. Enquanto existir fome e salário de miséria o povo tem que lutar. [...] Eu que venho sofrendo tenho que lutar até o fim. [...] É preciso mudar o regime. [...] Enquanto tiver esse “regimezinho” e essa “democraciazinha” aí... Democracia sem liberdade? Democracia junto com salário de miséria e de fome. Democracia sem o direito do filho do camponês e do operário de poder estudar? Ninguém pode!”

4.2 Boca de Lixo

No caso do filme *Boca de Lixo*, três movimentos iniciais são interessantes e mostram a diversidade do documentário. O primeiro grande movimento ocorre da passagem da cena em que aparecem pessoas catando lixo no meio do lixão, para a construção dessas mesmas pessoas pelo documentário. Isso decorre de outro movimento menor que é a identificação do ambiente do filme: um local cujo trabalho é duro, difícil e pouco saudável. Posterior a isso os trabalhadores ficam com vergonha de serem observados naquele local. Por isso, as pessoas escondem sistematicamente o rosto. Até que outro movimento ocorre que é o da construção/constituição das pessoas que estão no lixão, ou seja, o documentário começa a perceber que naquele espaço existem pessoas. Com isso, as próprias pessoas, anteriormente não identificadas nas primeiras cenas do filme, começam a ter um nome, começam a ser diferenciadas entre si. Observa-se que este primeiro momento é um movimento de reconhecimento de identidade daqueles que constituem o filme.

Posterior a isso, um segundo grande movimento começa a ser realizado. O filme oferece mais que nome e rosto a essas pessoas, ele possibilita: personalidade e diversidade. A primeira a ser mostrada é Nirinha, que conta como funciona a dinâmica técnica do trabalho dentro do lixão. Percebe-se que o filme possibilita a Nirinha que expresse o valor do trabalho e qual a dimensão que ele toma na sua vida. Este segundo movimento é um movimento de identificação do trabalho no lixão, que também ocorre em outros momentos do filme, com outros personagens.

Um terceiro movimento realizado pelo filme pode ser observado na cena em que aparecem barracas feitas de pedaços de madeira e lonas. Estas cenas identificam que as

peessoas passam longos períodos dentro do lixão e não retornam para as suas casas. Observa-se que este movimento faz perceber que existe um valor local de vida, ou seja, dentro do lixão, são pessoas “normais”, que precisam descansar durante a jornada de trabalho.

Ao apresentar a personagem Lúcia, o filme faz um movimento de percepção do valor de vida dessas pessoas – mais amplo que sua caracterização pelo trabalho. Ao ser entrevistada dentro de casa, Lúcia faz perceber que dentro do lixão existem pessoas que acordam cedo para trabalhar e ao final do dia, retornam para casa. Esse valor de vida no sentido geral é importante para perceber a relação de Lúcia com os familiares e com os amigos, uma vez que o filme possibilita que a personagem fale sobre as amizades que construiu dentro do lixão e o quanto essa amizade é importante para ajudar a permanecer no trabalho. O seu valor de vida transforma-se no valor que é dado para a convivência dentro e fora do lixão. Aqui também percebe-se os movimentos de valor trabalho, pois Lúcia também conta como é trabalhar no lixo e o que é possível utilizar para o consumo.

Até aqui, temos os seguintes movimentos: a) identificação das pessoas, b) valorização do trabalho e c) valorização da vida, tanto nos aspectos geral, quanto local. Porém, esses três movimentos tomam diferentes perspectivas em cada personagem entrevistado. Cícera, a próxima a ser entrevistada, é mostrada como mulher batalhadora dentro do lixo. O filme faz com que Cícera apresente um incrível valor de vida, que se traduz no valor que dá a sua família, uma vez que pede que a vontade da filha de ser cantora seja alcançada, já que ela não tem mais o que pedir na vida. Além, é claro, de fazer Cícera mostrar o valor da vida no âmbito geral, pois ela é mostrada dentro de casa, com a filha e o genro. Aqui, também se encontra aquela ideia que o filme tanto sugere, de que dentro do lixo há pessoas “normais” como em qualquer outro lugar. Cícera também faz com que se pense na questão da identificação, pois diz que não tem vergonha de aparecer na “televisão”.

Depois disso, há outro movimento, que explicita um aspecto sério do trabalho no lixão. Uma mulher mostra um ferimento no pé, provocado por uma agulha de lixo hospitalar. Essa cena mostra a periculosidade e a perversidade que o trabalho pode assumir e reforça que aquele é um local insalubre para o trabalho.

O filme passa a mostrar o valor que a vida e o trabalho assumem para Enok, um senhor de 70 anos. O documentário abre um espaço de “reflexão orgânica”, em que Enok conta e mostra as diversas versões para a definição da origem e do fim de “tudo”. A cena permite que Enok revele que o lixo pode ser o fim como também o início da vida. O filme faz

também com que Enok conte a sua relação umbilical com o trabalho, ou seja, o valor trabalho apresentado por Enok é intimamente ligado ao valor de vida, no âmbito geral.

Depois de Enok, o filme faz um movimento mais complexo, para conseguir ouvir Jurema. No início da cena, ela foge da câmera e diz que não quer ser filmada, pois a televisão só mostra os aspectos negativos da vida no lixão. Ao conseguir filmar Jurema em casa o filme permite sua identificação, obtém que ela se mostre. Esse movimento do filme revela as opiniões e versões de Jurema sobre como devem ser criados os filhos e qual deve ser a postura da mãe, que, para ela, não pode “fazer aborto, colocar fora, dar para os outros”. Nesse caso, fica mais evidente o valor de vida traduzido pelo valor/importância que destina à família, ao marido, aos filhos e a mãe. Neste movimento, o valor de trabalho para Jurema é mais do que um “quebra-galho”, pois muitos dos alimentos encontrados ali são para o consumo e para a criação de porcos. Então, o filme faz com que Jurema revele outro tipo de relação com o trabalho, mais próxima, mais umbilical, uma vez que ela afirma anteriormente que nasceu no lixão.

O último movimento do filme é um movimento de volta à identificação das pessoas. Ao mostrar uma televisão com uma câmera, os trabalhadores do lixão podem se ver “ao vivo”. Assim, o filme faz um movimento de perceber aquelas pessoas enquanto indivíduos, enquanto cidadãos. Mais uma vez, o filme possibilita que as pessoas que estão no lixão se construam e se constituam enquanto pessoas “normais”, como quaisquer outras, com anseios, desejos, vontades. Mas, para além disso, esse movimento reflete uma construção para o público espectador. Essa cena nos mostra agora um terceiro ângulo, outro vetor – os personagens se vêem ao mesmo tempo como pessoas; e como relacionadas ao que elas têm em comum, que é o seu trabalho e sua vida que roda em torno desse trabalho. Trata-se da possibilidade de auto-reflexão. O filme constrói humanidade.

4.3 Santo Forte

Na primeira cena, o filme faz uma identificação do tema que será abordado. Um casal aparece calado olhando para a câmera em frente a uma residência em que não é possível observar de que tipo se trata. Depois disso, o homem conta em detalhes o dia em que um espírito baixou no corpo da esposa. Nesta primeira ação, percebemos que o filme vai tratar de

crença/religião. Um indicativo deste tema também está presente no título do filme: *Santo Forte*.

Depois disso, na próxima cena, temos mais explicitamente que o filme vai abordar a questão religiosa. A cena mostra imagens de uma missa celebrada pelo então Papa João Paulo II, no Rio de Janeiro. O som das rezas e das músicas é logo contrastada com uma imagem aérea de uma favela e com esta ação, o filme começa a identificar o seu cenário. Percebemos que se trata do Rio de Janeiro, pelos cartões postais Cristo Redentor e Pão de Açúcar, e pela imagem aérea das casinhas enfileiradas em um morro.

Essa ação é seguida por outra que identifica em qual favela o filme vai se passar. A equipe de filmagem e Coutinho aparecem subindo por uma rua estreita que identificamos como sendo a favela mostrada pela imagem anterior. Nessa mesma cena, ouvimos uma voz que explica que a favela é pequena em meio a tantos prédios de luxo. Vera traz as informações sobre o local onde se passará o filme: Vila Parque da Cidade, uma pequena comunidade que fica na Gávea, no Rio de Janeiro, com cerca de 1.500 moradores. A partir da identificação de que não se trata de qualquer favela, mas da Vila Parque da Cidade, o filme começa a conhecer os seus moradores. A primeira a se apresentar como moradora é a própria Vera, ela atua como intermediária entre a equipe e a comunidade. Essa fala também revela um aspecto interessante, que é mostrar ao público como ocorrem as negociações para as filmagens e como ele chegou àqueles moradores, uma vez que Vera representa uma espécie de guia em busca dos melhores depoimentos.

Depois da localização do ambiente e também de aproximar dos telespectadores o tema que será abordado, o filme começa efetivamente a dar espaço para que as vozes contem suas histórias sobre a religião. O primeiro a aparecer é Braulino, que conta que está gravando a missa do Papa pela televisão pois é muito católico. No espiritismo, Braulino diz que é da Umbanda. Heloisa reza Ave-Maria na abertura do terreiro da Umbanda. Adilson também se diz umbandista e católico, ao mesmo tempo. Na segunda fala de Heloisa, percebe-se certa rixa com a Igreja Universal do Reino de Deus, pois conforme Heloisa, eles criticaram a vinda do Papa ao Brasil. Dois personagens aparecem cantando músicas do Roberto Carlos enquanto assistem a missa. Esse conjunto de pequenas falas aparece como uma prévia das demais, que são mais longas. Elas representam o valor que a crença assume em suas vidas. Também remete ao sincretismo e a diversas crenças que coabitam o mesmo espaço.

Depois desta pequena abertura, que introduz o tema do sincretismo e do valor de crença das pessoas, começam depoimentos mais longos, que contam em detalhes experiências com entidades espíritas, críticas de uma ou outra religião e revelações pessoais – evidenciando grande diversidade religiosa. Vera é quem inaugura esse espaço. A primeira imagem da cena mostra uma cadeira e Coutinho passando na frente. Quando Vera senta, ele diz: “Vera inaugura”. Por ser o primeiro contato com a comunidade, Vera também é a primeira a revelar seu envolvimento com a religião. Ela diz que vivia a base de calmantes antes de conhecer a Igreja Universal do Reino de Deus. Para ela, a separação com o marido foi determinada pela pomba-gira, que fez outra mulher atravessar o caminho do marido. Ela fala da sua relação com a Umbanda e com a Universal. Também relata que frequenta diversas igrejas. Com isso, percebe-se que o seu depoimento é uma síntese da diversidade religiosa presente na comunidade.

Com o depoimento de Vera, o filme começa a investir nos depoimentos mais intimistas, capazes de revelar situações em que a religião toma uma dimensão importante para a vida da pessoa. No caso de Thereza, o valor de crença está intimamente ligado a sua vida. Se diz umbandista e católica ao mesmo tempo. O seu depoimento é o mais longo, e se divide em vários momentos durante o filme. A sua participação especial se deve a forma detalhada como conta as experiências com as entidades espíritas, tanto da Umbanda quanto do Espiritismo. Para Thereza, a sua condição de vida está diretamente ligada a questões de crença, pois viver na favela é pagar uma espécie de penitência do que foi na outra vida. Sua relação com as entidades é tranquila e não traumática, tem uma relação de amizade e companheirismo com o espírito de Vovó Cambinda. Também no depoimento de Thereza é possível ver mais nitidamente a relação entre o diretor e o entrevistado. Coutinho consegue fazer parte daquele ambiente, pois a conversa entre os dois assume uma perspectiva de troca.

O fanatismo presente na crença é expresso por Carla, que sofria surras dos espíritos e quase ficou doente dentro da Igreja Universal. Também tem envolvimento com a Umbanda, mas hoje diz que está afastada. O seu depoimento tem a função de explicar um pouco como se comportam as entidades da Umbanda e os santos da Igreja Católica. Diz que há muita semelhança entre as duas. O depoimento de André também conta em detalhes manifestações das entidades na esposa.

Já Lídia, diferente de André e Carla, não conta manifestações espíritas, mas sim situações da sua vida. Seu depoimento traz uma ação diferente no filme, pois reflete a crença

na salvação divina, que só virá quando a pessoa for batizada nas águas. Esta cena também mostra uma das integrantes da equipe pagando Lídia pelo depoimento. Podemos inferir que esta cena mostra os processos pelos quais, eventualmente, o documentário tem que acionar. Se o depoente diz que só aceita aparecer no filme se for pago – direito de imagem – o diretor evita criar a impressão de um processo estritamente antropológico. De todo modo, a cena “fala” sobre o documentário e seus processos.

Depois disso, o filme mostra valor de interação entre personagem e diretor. Coutinho aparece com Braulino caminhando pelas ruelas da comunidade. Aqui percebemos um movimento de interação com os personagens, quase como se Coutinho estivesse fazendo parte da comunidade e fosse ele também, um personagem.

O depoimento de Quinha é diferente. Ela não fala muito dos santos e entidades, mas sim da vida e das dificuldades. É a primeira personagem a relatar as dificuldades de sobrevivência na comunidade. Deixada pelo marido, que só bebia, teve que criar os filhos e arrisca dizer que é mãe e pai. Seu depoimento quer dizer que existem muitas dificuldades materiais dentro da favela e que as mulheres, principalmente, são as que sofrem mais, pois cuidam dos filhos e também trabalham para que eles não morram de fome. No depoimento de Quinha percebemos mais da sua personalidade do que em outros depoimentos, fala de situações reais e conta como é viver com nove pessoas sob o mesmo teto.

A ação que ocorre com o depoimento de Elizabeth, a filha de Thereza, leva o filme a problematizar uma diferença dentro da favela. Elizabeth se diz atéia, mas já viu espíritos se manifestarem na mãe, diversas vezes. Interessante é perceber que o diferente, neste caso, se reflete na contradição. Ao mesmo tempo em que se diz atéia, Elizabeth não consegue distanciar o ambiente na qual foi criada – todos acreditam nos espíritos – e chega a relatar o que as entidades diziam quando se manifestavam na mãe. Nesta mesma cena, se percebe outro movimento produzido por Thereza, quando conta do dia em que a irmã foi levada pela pomba-gira. Ela diz que os espíritos estão em toda a parte e que “aqui tem uma legião deles, mas a gente não tem vidência para ver”. Neste momento, o filme faz uma pausa e mostra o lugar vazio, sem pessoas. Percebemos que o filme parece querer participar das histórias contadas pelos personagens e tenta fazer o público refletir sobre o que aconteceu no momento em que a história se passou, uma espécie de pausa para a reflexão.

Depois da pausa com Thereza e Elizabeth, o filme volta a falar de religião e ouvimos Alex. Nesta cena, é a primeira vez que aparecem imagens de um batizado em um terreiro de

Umbanda. Alex explica que é muito raro ter um batizado. Enquanto as imagens aparecem, Alex vai explicando o que cada gesto e ação significam no contexto do batizado, que é de sua filha.

Os depoimentos têm a força de contar em detalhes, e com a capacidade de cada um de apresentar seus argumentos, as manifestações das entidades espíritas em diversas religiões. O movimento percebido em todos os depoimentos é de contradição, mas também de busca de algo que justifique a existência “neste plano material”.

4.4 Peões

O primeiro movimento inicia no Ceará. A equipe de filmagem chega à Várzea Alegre para entrevistar ex-metalúrgicos que deixaram sua cidade para trabalhar em São Paulo e que retornaram para o Nordeste depois da aposentadoria ou depois de terem deixado a profissão. O principal objetivo aqui é identificar os trabalhadores que saíram do nordeste em direção as indústrias metalúrgicas do ABC Paulista, a partir dos anos 1970. Além disso, a intenção é encontrar pessoas que contem as lembranças das greves de 1979 e 1980. A ação começa com Socorro. Ela conta que tinha o sonho de ser metalúrgica, pois ouvia pelo rádio as notícias de que os trabalhadores estavam “lutando pelos seus direitos”. Ela achava bonito e pensava “será que um dia eu vou estar lá?”. Esta cena constrói um pouco daquela visão mística do operário que é revolucionário e luta por melhores condições de trabalho junto com os companheiros. Essa visão também é construída quando Socorro diz que hoje em dia é “simplesmente dona de casa”, demonstrando na fala o valor e o orgulho de um dia ter sido operária.

Assim como Socorro, Bezerra voltou para o Ceará depois que deixou de ser operário. Em Bezerra, o orgulho de ter sido peão é expresso pelo conhecimento político que adquiriu enquanto trabalhava. Bezerra também ajuda na produção do filme, pois guia a equipe para a procura de mais trabalhadores. Zacarias é o primeiro a falar das precárias condições dos migrantes nordestinos que iam trabalhar em São Paulo. Faz um movimento interessante no filme ao descrever o preconceito contra os nordestinos. Ele diz que eram tratados como escravos pelos patrões que aproveitavam para explorar, pois eles tinham medo de perder o emprego.

A repressão é descrita por Zacarias lembrando os muitos que participavam das greves e eram perseguidos e torturados pela polícia. A ida para São Paulo em busca de melhores condições de vida é descrita por Joaquim que afirma que se tivesse ficado no nordeste teria morrido de fome.

Esse conjunto de falas procura evidenciar o primeiro grande movimento do filme, que faz uma espécie de resgate das pessoas que saíram do nordeste para trabalhar em São Paulo, fundamentalmente em busca de melhores condições de vida, e que agora retornaram para o nordeste por terem sido demitidos. Alguns, como Socorro, foram em busca de um sonho, mas os outros personagens entrevistados saíram de sua cidade natal por não conseguirem sustentar a família. Esse conjunto abre a ideia principal do filme, de buscar aqueles que trabalharam como peões e participaram das greves do ABC e que, assim como Lula, saíram do nordeste.

Após esse movimento, letreiros na tela contam fatos históricos sobre a indústria no Brasil. Esses letreiros fazem a transição de localização do filme que sai do nordeste e vai para São Paulo. A partir de então, começa outro movimento mais histórico, que é contar um pouco das greves de 79 e 80, das negociações com os patrões e da repressão da ditadura civil-militar brasileira. O protagonismo de Lula no processo é contado com imagens de outros filmes, como *Linha de Montagem*, de Renato Tapajós. Nesse momento, o filme faz um movimento de localização histórica dos anos 80, no início das greves e do Partido dos Trabalhadores (PT), até a quarta candidatura de Lula à Presidência da República. Os personagens são estimulados a falar das memórias tendo a história e o protagonismo de Lula como referência. Lula agora é presidente, mas saiu do Nordeste, participou das greves e se transformou em referência para o movimento. Entretanto, o filme não parece evidenciar a figura de Lula, mas somente o tem como referência, pois o peão Lula foi um caso excepcional.

O aparecimento de Lula na campanha de 2002 é o início de mais um movimento que identifica o local onde as greves ocorreram e que será a locação do filme: São Bernardo do Campo, no ABC paulista. A partir daí, o filme se concentra na busca dos peões que participaram das greves ao lado de Lula. Esse movimento é contado pelo diretor que aparece conversando com um grupo de trabalhadores em São Bernardo do Campo, na sede do Sindicato. Ele diz que o documentário “vai ser as lembranças dos participantes da greve, preferencialmente os anônimos. [...] Quem apareceu em fotografias ou vídeos daquela época”. Aparece aqui uma ação preparatória: ao verem um vídeo com imagens dos protestos, os

trabalhadores identificam companheiros que participaram das greves de 79 e 80. Neste momento, percebemos que o eixo que organiza o filme está ancorado no percurso: nordeste – greves/movimento sindical – Presidência da República/reconhecimento. Este parece ser o eixo central do filme, entretanto, como Lula é um caso, o filme sai em procura de outros casos que não chegaram a ter o reconhecimento da população ou o status de presidente.

Estes serão os entrevistados dessa parte – principal – do filme, caracterizado pela lembrança de cada um sobre os movimentos grevistas. Para Avestil, que inaugura esse espaço de escuta, quanto mais longe estiver um acontecimento, mais ele se torna verdade. Para Djalma, a lembrança retorna quando ele aparece conversando com Coutinho no lugar onde Lula e seus companheiros lideravam os metalúrgicos nos dois períodos de greve. Mas é com João Chapéu que começam os depoimentos mais intimistas e pessoais. Ele fala do namoro, do casamento e se emociona ao dizer que é feliz. João também fala da repressão aos trabalhadores que participavam das greves, sendo que ele próprio foi demitido da Volkswagen depois de uma paralisação. Também é possível perceber em João Chapéu um valor de militância, pois diz que mesmo trabalhando hoje como taxista, se considera um metalúrgico e que a palavra mais bonita que existe é sindicalismo. No espaço de Nice, ela fala dos sonhos pessoais que foram deixados de lado em função da militância no sindicato, mas demonstra não estar arrependida. O valor de militância aparece como uma lembrança positiva, no sentido de que a sua participação no sindicato possibilitou que outras pessoas pudessem também expressar a sua opinião.

O depoimento de Antônio não remete à militância, pois não participou de greves. Antônio chegou a trabalhar um ano com apenas dois dias de folga. Com isso, ele demonstra um valor de trabalho ligado a conquistas materiais, pois em pouco tempo adquiriu casa, carro, televisão. Antônio não se identifica com a figura do peão grevista e militante – mas ainda assim é um peão. Esta cena do filme é um contraponto às demais. Apesar de reconhecer que as condições de trabalho não eram boas, Antônio nunca parou de trabalhar e se sentia desvalorizado quando se machucava em alguma máquina. Aparece em Antônio outra figura de peão: não participava das greves e do movimento sindical, mas compartilhava o mesmo tipo de vida dos demais peões.

Bitu retoma o espaço de escuta para aqueles que participaram ativamente das greves. O seu valor de militância é muito intenso, o que o fez fazer de tudo na greve, desde os piquetes nas portas das fábricas, até chegar atrasado ao nascimento da filha, pois estava

participando de uma passeata. Depois de uma greve em 88, Bitu foi demitido e trabalhou por cinco anos de sacoleiro no Paraguai. Bitu é um dos poucos trabalhadores que continua na atividade política, na prefeitura de São Bernardo do Campo. Henok tem o valor de militância relacionado com a saudade que sente da esposa, falecida dois anos antes de seu depoimento. Ele diz que enquanto estava trabalhando pensava em morar no interior, mas que agora sozinho, não pensa mais nisso. O valor de militância de Januário começou cedo, aos 14 anos, no movimento estudantil. Também é possível observar em Januário um valor de vida que está muito ligado ao trabalho e a militância. Mesmo não sendo operário, mas sim funcionário do sindicato, Januário participou das greves e teve uma ligação muito forte com Lula. A sua participação no sindicato e o dia-a-dia dentro das fábricas o fez perceber as transformações que ocorreram com a implantação de sistemas informatizados. Januário diz que durante algum tempo a sua vida foi muito dura, pois não perguntou para a mulher e as filhas se elas queriam viver ou participar daquele momento. Existe uma dor em Januário, pois ele não viu as filhas crescerem, diz que está buscando agora compensar os momentos não vividos, mas sem deixar a luta.

Tê demonstra um sentimento de euforia ao falar da greve de 80. Ela diz que viveu a greve intensamente, pois participou desde os primeiros processos de “gestação” da mobilização. Tem ressentimento por não ter ficado mais tempo trabalhando como metalúrgica, pois “bateu em retirada muito cedo”. Diz que por ter mania de se sustentar sem ajuda de ninguém, largou a militância, mas acha triste.

Luiza é quem demonstra valor de liberdade. Pois sempre falou o que quis e não admite ser mandada. Foi abandonada pelo marido em São Paulo com os sete filhos, pois sempre foi muito espontânea. O valor militância de Luiza é ligado quase a um amor de mãe, de responsabilidade, pois era a cozinheira do sindicato e uma das mais velhas. A ligação com Lula é dos tempos do sindicato, quando ele passava horas conversando com os companheiros na lanchonete onde Luiza trabalha até hoje, toda a política do sindicato e do PT passou pela lanchonete.

Em seu depoimento, Conceição explica o trabalho que fazia na fábrica da Volkswagen. Ela conta como é a montagem de um “chicote”, uma peça de veículo. O trabalho foi “incorporado” de tal maneira que durante a noite mexia os braços como se estivesse na linha de montagem. O depoimento ilustra as precárias condições de trabalho em que os metalúrgicos são submetidos, pois em função dos esforços no trabalho, os problemas de saúde

se agravaram. Conceição revela que não teve como trabalhar em outra função, pois não tinha estudo.

Um dos depoimentos mais intimistas é o de Antônio e da filha Maria Angélica. O valor de vida de Antônio está diretamente ligado ao valor que destina a política. Sempre muito atuante, participou de todas as greves. Hoje vive sozinho. Maria Angélica diz que o pai cantava todos os sábados para a mulher e a filha.

Zélia entrou no sindicato como servente em 1976, mesmo ano em que Lula assumiu como presidente. Para ela, Lula é como se fosse pai e irmão. A militância de Zélia se traduz pela sua ação de fazer circular o jornal Tribuna, quando os diretores do sindicato foram perseguidos na ditadura. Ela diz que escondia o jornal entre as calças e a calcinha e saía para distribuir. Mas, a sua maior contribuição para a militância foi ter salvado da polícia o filme *Linha de Montagem*. Diz que se sente orgulhosa pelo filme, pois era a única história que se tinha dos períodos da greve.

Elza diz admirar a parte do hino nacional que diz “verás que um filho teu não foge a luta” e afirma que Lula é a representação do hino. Ela também relata como os metalúrgicos tinham que trabalhar: uniforme de couro pesado que cobria todo o corpo, sapatos fechados, luvas e óculos. Ela revela que os operários pareciam um robô e diz que no verão era pior, mas nada comparado a levantar peso, fazer força, esse era ainda pior.

Miguel liderava mais de 153 operários nos piquetes nas portas de fábricas. Diz que levou muita “porrada” de fura-greve, mas também deu muita “porrada”. Deixou de ser operário para montar um salão de forró, que era o grande sonho da sua vida. Ele diz que o negócio não deu muito certo, pois na época muitos trabalhadores foram demitidos e não tinham dinheiro para frequentar as festas. Depois disso, foi trabalhar como cobrador de ônibus.

Com relação aos depoimentos, percebe-se uma grande diversidade de ângulos escolhidos pelos participantes para se mostrarem. Alguns são mais explícitos, como João Chapéu, que se emociona ao dizer que é comunista e que acha sindicalismo a palavra mais bonita que existe. Em outros casos, os depoentes se emocionam ao lembrar de pessoas que estavam vivas nos tempos das paralisações, como Henok, que perdeu a esposa há pouco tempo. Enfim, o conjunto de depoimentos produziu uma articulação entre ações sindicais, participações diversas na militância, ângulos diferentes de inserção e de relevância (na memória) para cada depoente, aspectos de personalidade, fragmentos do mundo da vida. Mas,

para além disso, o filme sugere que a figura do peão se constitui e se constrói nesses aspectos da vida, tanto na luta grevista como dentro dos espaços de trabalho, como demonstra Antônio.

Geraldo é o último entrevistado e faz uma definição do que é ser peão. Ele diz que o peão é aquele que roda e trabalha em frente a uma máquina. É aquele que bate o cartão e veste uniforme. Tem orgulho de fazer um trabalho bem feito, mas não quer que os filhos passem pelo que ele passou sendo peão de fábrica. Geraldo trabalha hoje como temporário, mas diz sentir saudades do tempo de fábrica, mesmo com todos os problemas como falta de segurança, ele diz ter saudade dos colegas. Depois disso, Geraldo pára de falar e fica pensativo, cabisbaixo, parece refletir. De repente ele pergunta a Coutinho “O senhor já foi peão?” O diretor responde “Não” e o filme acaba com uma tela preta com os dizeres: “No dia 27 de outubro de 2002 Luiz Inácio Lula da Silva foi eleito Presidente da República no segundo turno com mais de 52 milhões de votos”.

Estes depoimentos constroem uma figura de peão que pode ser sintetizada como aquele trabalhador que luta, que sonha, que fica desempregado, que milita, que trabalha, que apanha da polícia, que sofre, que fica com problemas físicos, que se emociona, que vibra, que se decepciona, que é alegre, que fica ressentido, que admira, que chora, que rompe barreiras para chegar onde quer, que se distancia dos filhos e da família, mas acima de tudo, o peão é aquele que roda, aquele que veste uniforme e aquele que bate o cartão. Dentro das particularidades, cada trabalhador tem as suas razões, mas a figura descrita por Geraldo é o que os identifica.

Além disso, percebe-se que mais do que sair do anonimato, o filme enfatiza um contraponto as visões macro políticas que levaram o então peão Lula à presidência da República. Nesse sentido, o filme valoriza também outros aspectos dessa vitória, como as histórias de vida de cada um e o envolvimento pessoal com aquela figura que deixava de ser peão para se tornar presidente.

4.5 O Fim e o Princípio

O primeiro movimento do filme expressa uma tentativa de fazer um filme sem roteiro, pesquisa ou produção prévia e também sem um tema em especial. Essa tentativa é verbalmente informada pelo diretor, nas primeiras imagens do filme. “Viemos à Paraíba para

tentar fazer, em quatro semanas, um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia, nenhum tema em particular, nenhuma locação em particular. Queremos achar uma comunidade rural de que a gente goste e que nos aceite. Pode ser que a gente não ache logo e continue a procura em outros sítios e povoados. Talvez a gente não ache nenhum, e aí o filme se torna essa procura de uma locação, de um tema e, sobretudo, de personagens”. A escolha por começar a tentativa do filme em São João do Rio do Peixe foi feita por ser o único local na região em que havia um hotel.

O filme começa efetivamente pela procura de uma locação e um tema. O primeiro passo foi buscar os agentes da Pastoral da Criança, pois eles ou elas conheciam bem, “pela força de seu trabalho”, todas as comunidades da região. Foi dessa forma que a produção do filme encontrou Rosilene Batista, que vive no sítio Araçás. O diretor faz todas essas explicações em off e diz que Rosa, como é conhecida, é professora e trabalha como voluntária na Pastoral da Criança. O diretor, Eduardo Coutinho, aparece conversando com Rosa e com sua família. Ele explica a proposta dessa procura e pede o auxílio dela para encontrar pessoas com histórias para contar, mesmo que fosse preciso percorrer a outros sítios e povoados da região, desde que fossem pequenas comunidades. Essa decisão prévia de procurar pessoas com histórias para contar vai guiar as opções na tentativa de um filme sem roteiro ou pesquisa.

Quando Coutinho diz que o filme também é uma busca por pessoas com histórias para contar, Rosa fala da madrinha-avó, uma senhora de 95 anos. Nesse momento, o filme mostra a conversa entre Rosa e Zefinha. Ela revela como fazia as rezas e como trabalhava na plantação de algodão, percebe-se um valor de crença que mostra um pouco da cultura das pessoas da região. A partir daí, o filme começa a tatear, ainda sem ângulo ou tema definidos, o que poderia ser o próprio filme e o que se poderia esperar daquela comunidade.

Depois disso, entra em ação a procura de uma locação. O filme sai em busca disso com Rosa, que leva a equipe de filmagem ao sítio de Riachão dos Bodes. Para criar certa “intimidade” com os personagens, Coutinho diz a Rosa que é para ela falar para as pessoas que ele está ali para fazer um filme sobre como é a vida no sertão. Entretanto, a primeira investida não é o que se esperava. Dona Rosa, da comunidade de Riachão dos Bodes, diz que não vai contar a sua vida para ninguém, pois tem “uma vida muito ruim”. A segunda investida é José, que fala dos problemas para escoar a produção e das precárias condições de trabalho. A conversa entre Rosa e José é interrompida pela voz de Coutinho que diz que os dois dias de

filmagem em Riachão dos Bodes e em outras comunidades convenceram a produção do filme a permanecer em Araçás. Coutinho expressa verbalmente que as relações entre Rosa e as demais pessoas das comunidades não iam além das questões de trabalho e não criavam intimidade. Nesse momento, o filme coloca em ação um terceiro movimento, que é o de permanecer em Araçás e não procurar outras comunidades, fazendo uma escolha de locação. Com isso, o filme “se mostra” tentando e fazendo decisões, opções, que no final se mostram acertadas.

A escolha em permanecer em Araçás traz consigo muitas implicações ao filme. A primeira delas é que a maioria dos parentes de Rosa são idosos ou pessoas com mais de 60 anos de idade. A questão da idade é trabalhada no filme como aquilo que existe de mais interessante na comunidade, ou seja, seus velhos e as histórias que têm para contar. A entrevista com pessoas mais velhas é uma espécie de “demanda” daquele ambiente, o que ele tem para oferecer ao filme e por consequência, ao público.

A escolha dos personagens é feita por Rosa, que faz um mapa de Araçás, com o nome das pessoas que poderiam ser entrevistadas. A maioria é parente de Rosa e o filme também acaba sendo um pouco da dedicação que ela destina aos idosos de Araçás, pois conhece a vida deles e interage com eles. Em algumas cenas, ela aparece convidando as pessoas a falar, apresentando Coutinho e a equipe do filme. Rosa é, sem dúvida, mais do que um personagem. O filme também é um olhar de Rosa sobre a comunidade, bem como, o próprio filme é de Rosa. Podemos apontar que este movimento assinala também uma modificação do papel de Rosa no filme. Além do contato com as pessoas, ela age como uma articuladora de todo o processo. A não produção prévia assumida no filme passa a contar agora com uma “produtora” que está dentro do ambiente em que a filmagem acontece.

Mariquinha inaugura o movimento que o filme começa a fazer, que é de proporcionar espaço aos personagens de Araçás e às suas histórias. Ela fala das suas crenças e da liberdade que tem, expressada pela ação de comprar uma bebida alcoólica e tomar em casa. Diz que tem medo da morte e saudades do filho que mora longe. Faz uma interação interessante com o diretor ao rir das “fofocas” que conta. No final da conversa, revela que velho gosta de “prosear”. Por inaugurar este espaço, Mariquinha serve como parâmetro para as demais histórias, uma vez que começa a direcionar o filme para as questões mais pessoais da vida do sertanejo. A partir de Mariquinha, começamos a conhecer Araçás e o valor que aqueles

sertanejos dão à vida, ao trabalho, a família, a crença, a riqueza, a saúde, a palavra, a tranquilidade, a força, a sabedoria, ao amor e a morte.

A questão afetiva aparece com Rita e Zequinha, que são o primeiro casal a aparecer no filme. Há mais de 40 anos casados, os dois afirmam nunca terem brigado. Eles também falam da morte, Rita diz não pensar, mas Zequinha pensa, mesmo afirmando que é Deus quem decide a hora de todos. Zequinha também fala do valor de confiança na comunidade, pois mora em um pedaço de terra que foi vendido pelo pai de Rosa, mas que a escritura ainda não foi feita.

O filme agora faz um movimento de ouvir e compreender Leocádio. Ele aparece na janela de um galpão, que ele chama de a “cova dos leões”, do profeta Daniel, que saiu vivo depois de ter sido jogado aos leões, em uma passagem bíblica. O filme nos diz que não é a primeira vez que tenta conversar com Leocádio. Essa referência é observada na fala de Rosa, que pede para Leocádio se ele pode atender o pessoal do filme. Em um primeiro momento, Leocádio diz estar sem “pontuação para nada” e Coutinho lhe pede se prefere conversar “outra hora”. Mas, depois disso, Leocádio aparece conversando com Coutinho sobre a cova dos leões e sobre a liberdade que sempre gozou na vida, nos fazendo imaginar que ocorreu mais algum tipo de negociação para que ele falasse. Leocádio é enigmático e faz uma espécie de diferença entre a palavra comum e a palavra certa. Sendo que a primeira é aquela falada em vão e a segunda é aquela que está no dicionário, por isso é certa.

Os depoimentos de Lice e Zequinha Amador expressam as investidas do filme para convencer os personagens a falar. A primeira investida é com Zequinha Amador, mas ele não está disposto a falar, pois diz estar adoentado. Depois, Coutinho tenta convencer Lice, dizendo para ela contar da infância, da lavoura, “essas coisas da vida”. Logo após, Lice já aparece falando da infância e dos irmãos, que sempre viveram juntos. Luca, que quase não enxerga, revela uma saudade quase sutil das pessoas que não vê há tempos. Depois Zequinha Amador aparece novamente e recita um poema sobre as mulheres. Acaba por localizar o romantismo do sertanejo que, mesmo com as duras lidas do dia-a-dia de trabalho e os problemas de saúde da velhice, ainda guarda muito espaço para a paixão e para o amor. Os três depoimentos também demonstram a agilidade do filme diante de situações quase extremas. No primeiro momento, os personagens não estavam dispostos a falar, mas alguma coisa acontece na interação que faz com que eles tomem gosto pela palavra, chegando a recitar poesias.

A sabedoria do contato com a terra é expressa por Nato. Ele consegue observar através de vários indícios, como as árvores e os pássaros, onde se pode cavar um poço para encontrar água. Interessante é que depois do depoimento de duas senhoras idosas, Nato é entrevistado e percebemos o quanto a cultura do trabalho está presente. Ele diz que mesmo a pessoa sabendo que vai morrer, continua trabalhando, e continua acumulando riqueza.

Com Chico Moisés o filme retorna a dois movimentos: primeiro, o convencimento para falar, pois no início da cena Chico Moisés parece não estar à vontade, fala pouco e responde secamente as perguntas do diretor; segundo de tentar compreendê-lo. Com relação ao primeiro, Chico olha desconfiado, como se estivesse analisando e calculando friamente as palavras que diz. Ao realizar uma brincadeira, Chico Moisés aciona uma cumplicidade entre personagem e diretor que lhe permite ir longe com as palavras, chegando a ser contraditório, provocativo, místico e cheio de segredos. Para ele, a sabedoria não vem só da escrita, mas da capacidade de cada um de se fazer funcionar no mundo. Entretanto, não diz tudo o que sabe. O público acaba se identificando com Chico Moisés por ser uma figura complexa, uma mistura de todos os sentimentos. E nos faz perguntar: quem não tem seus segredos? Mas, Chico Moisés diz que nunca teremos a coragem de nos revelar, mesmo que criemos diversas facetas, como ele mesmo as cria. Faz provocações, pois diz que é sempre bom falar com “pessoa sabida”, mas que no fundo não se importa se o que disse foi entendido, pois sempre falou o que quis e não o que sabe.

No seu conjunto, essas cenas expressam a tentativa evidenciada no início do filme pelo diretor de encontrar pessoas com histórias para contar. Nesse sentido, percebe-se que o conjunto de falas constituem os movimentos do filme e o formam.

Por apostar no improviso, naquilo que escapa e não é dimensionável pela previsão, o filme parece investir mais em dois personagens: Leocádio e Chico Moisés. Isso é visível quando o diretor dá mais tempo para que eles se expressem, entra na conversa deles, interage, deixa falar, parece interromper só o necessário. No caso de Chico Moisés, quando ele diz que vai parar de falar se não vai longe com as palavras, Coutinho o estimula a falar, querendo entrar naquele mundo que parece ser só de Chico Moisés.

Apontamos que a principal tentativa do filme foi fazer um documentário sem roteiro, produção, locação ou tema prévios. A tentativa foi estruturada com base em diversos movimentos, apontamos os principais, por ordem: a) o encontro com Rosa; b) a busca por um local com pessoas que tenham histórias para contar; c) a escolha de permanecer em Araçás; d)

o espaço para escutar os personagens com suas histórias, convencê-los a falar e consequentemente mostrar um ângulo da vida do sertanejo; e) a busca por ouvir e compreender Leocádio e Chico Moisés.

Nesse sentido, por não possuir uma produção prévia ou qualquer tipo de pesquisa anterior, a não ser a pesquisa de hospedagem, o filme evidencia que é possível fazer um documentário apostando na “ida a campo”. Os documentários buscam sempre realizar algum tipo de ação sob a realidade e, nesse sentido *O Fim e o Princípio* vai diretamente ao campo de ação desarmado, para tentar agir junto com aquela realidade. O documentário observa, primeiramente, o lugar e suas particularidades, depois seleciona aqueles personagens que podem render boas conversas e que possibilitem uma maior interação com o diretor e com o público.

*

Como se percebe, esse primeiro movimento analítico da pesquisa é quase exclusivamente descritivo. Entretanto, essa descrição, direcionada para um destaque das principais ações dos filmes – mostrando os movimentos principais dos personagens, suas posições singulares expressas em falas de interação, assim como as ações do diretor – viabiliza um segundo passo no trabalho analítico, que aparece no próximo capítulo, comportando já processos propriamente interpretativos.

5 ANÁLISES: ESTUDO DOS FILMES CASO A CASO

Este capítulo faz o estudo detalhado dos cinco filmes de Eduardo Coutinho. Depois de um trabalho de sistematização da observação, que procurou levantar os elementos que compõem os filmes, este capítulo apresenta uma análise sobre como os filmes funcionam. Os elementos observados aparecem neste momento da pesquisa de forma mais descritiva e tem a função de ajudar a compreender e desvelar a essência de cada um dos filmes, indo para além da sua aparência. Esses elementos são dinâmicos e fazem movimentar os processos interacionais envolvidos no interior de cada um dos filmes. O trabalho de sistematização específica de cada filme tem por objetivo buscar compreender essa complexidade, diversidade e heterogeneidade, características próprias de dispositivos interacionais.

Os elementos que serão expostos a seguir derivam do levantamento de estrutura e movimentos que se apresentou como recurso metodológico. Esse movimento de pesquisa possibilitou uma visão geral da estrutura de cada um dos cinco filmes e os principais movimentos realizados pelo diretor, bem como a especificidade de cada personagem. Em suma, esse levantamento inicial permitiu observar as “regras do jogo” e mostrou as especificidades de cada um dos filmes.

As análises foram divididas basicamente em dois momentos: 1) mostram as **ações** do diretor e dos personagens que revelam a existência de um espaço de ação conjunta que constrói o dispositivo interacional. É nesses momentos que encontramos as formas de escuta realizadas por Coutinho para criar um vínculo interacional com os entrevistados. Ao relatar a especificidade das ações de Coutinho, pontuo como a técnica de escuta é acionada pelo diretor. 2) apresentam os ângulos que compõem o filme e que fazem referência à realidade social observada.

5.1 Cabra Marcado Para Morrer

Cabra Marcado para Morrer se diferencia pela singularidade de sua posição histórica. Para muitos críticos e estudiosos de cinema, o documentário tem um “lugar a parte” na história brasileira. Para Jean Claude Bernardet (2003), *Cabra Marcado para Morrer* escapa das “ilusões do historicismo”, mas não deixa de ser um filme histórico. É também para

o autor, um filme divisor de águas. Para Consuelo Lins (2007) o filme faz uma relação muito forte com a história brasileira e para Ismail Xavier (2001):

É reportagem, resgate histórico, metacinema, traz a voz do outro, a intertextualidade. É um corpo a corpo com a experiência que não exclui, em sua intervenção aberta no momento vivido, num movimento de síntese que lhe é possibilitado pela situação nuclear nela encarnada. *Cabra Marcado*, ao incluir múltiplos aspectos, fala em amplo registro de um “estado de coisas” e permite o cotejo de trajetos – do país, da família, do cinema -, cotejo que é político, social, antropológico e fílmico. (XAVIER, 2001, p. 124 e 125).

Para Coutinho, o filme foi uma experiência:

Eu usei todas as técnicas que existem: Cinema Direto, documentário tradicional, Cinema Verdade (do Jean Rouch) além da televisão. Eu misturei todas as técnicas possíveis para fazer o *Cabra*. Eu fui fazer o troço que eu achava que tinha que ser feito. Tinha que incluir a equipe na filmagem, pois eu sou um personagem do filme também. Foi mais ou menos no instinto²³.

O filme se transforma, para Coutinho, na possibilidade de trabalhar com elementos diversos, a partir da sua experiência de vida.

*

As filmagens de *Cabra Marcado para Morrer* começaram em 1964 e terminaram em 1984. Esta distância temporal entre o início e término foi produzida pela ditadura civil-militar que interrompeu as gravações e impediu a viabilidade do primeiro projeto. O espectador tem acesso ao projeto inacabado de 1964 por causa do filme concluído em 1984. Levando em consideração essa singularidade, é possível apontar que o filme se organiza a partir de cinco eixos:

- 1) O relato feito por Elizabeth Teixeira da vida de João Pedro Teixeira;
- 2) A desagregação da família de João Pedro e Elizabeth;
- 3) O reencontro de Coutinho com os personagens;
- 4) O encontro de Coutinho com a família de Elizabeth;
- 5) As mudanças provocadas pelo filme em Elizabeth.

²³ Entrevista realizada pela jornalista Paula Ferreira com Eduardo Coutinho. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=PFOhq75oRYw&feature=related> – Acessado em: 17/09/2011

O filme começa a se organizar com o relato dos personagens sobre como era a vida política de João Pedro Teixeira e também como vivia com a família. A vida de João Pedro é narrada pelos camponeses que conviveram com ele e que conheceram as suas lutas por reforma agrária na região. O filme tem, então, como fio condutor, a vida de João Pedro. Após isso, outros elementos organizam o filme e se referem a desagregação da família de João Pedro em função de uma conjuntura política externa que foi a ditadura civil-militar. A sua morte e a posterior perseguição à Elizabeth Teixeira, fez com que a família se dividisse. Alguns filhos foram morar com parentes e outros se mudaram para outras regiões do país. A ditadura militar, além de matar João Pedro e provocar uma desagregação da família foi responsável pela interrupção do filme e também a sua continuação. A decisão de Eduardo Coutinho de retomar o filme trouxe a necessidade de reencontrar os personagens que fizeram parte da primeira versão, encarregada de contar a vida de João Pedro a partir da atuação dos camponeses, que fariam seus próprios papéis. Assim, o filme parte em busca desses camponeses e os reencontra para relembrar com eles as histórias do passado e da vida de João Pedro. Com a descoberta do paradeiro dos camponeses, o filme encontra Elizabeth Teixeira escondida em uma pequena cidade do interior do Rio Grande do Norte. Coutinho reencontra Elizabeth e por meio do seu depoimento, o filme acaba por realizar transformações na vida dela. Elizabeth sai da clandestinidade e volta a atuar na luta dos camponeses por terra. Essa mudança na vida de Elizabeth possibilita que ela procure os filhos e tente agregar a família.

As ações de Coutinho

É possível apontar algumas ações de Coutinho que podem ser observadas no filme. A primeira é a narração em off. Ela faz a organização do filme e é responsável por narrar os acontecimentos históricos apresentados, como a ditadura civil-militar, as mortes e perseguições no campo e também a história de vida de João Pedro, Elizabeth e de seus filhos. A narração de Coutinho estrutura a sequência dos fatos e é responsável por situar o espectador sobre os acontecimentos históricos que causaram as mudanças no filme, nos personagens e no diretor. Além disso, situa o espectador sobre o próprio projeto do documentário.

A segunda ação, que determina a lógica de funcionamento do filme, é chegar com a câmera ligada. Em uma das cenas do filme, Coutinho chega em frente a casa de uma das filhas de Elizabeth e percebe-se a expressão de apreensão em seu rosto quando ele desconfia

que a mulher pode não estar em casa. Em outro momento do filme, Coutinho chega com a câmera ligada na escola onde Elizabeth ministra aulas de reforço e a filma na janela. Ela diz que na entrevista anterior não havia falado bem e pede para que Coutinho faça outra. No final do filme, Elizabeth faz um discurso lúcido sobre a situação dos trabalhadores do campo e fala que o fim da ditadura não significa que a vida dos trabalhadores vai melhorar. Ou seja, o uso feito pela câmera faz com que o filme mostre a sua própria feitura.

A terceira ação é a escuta. Essa ação começa a ser desencadeada neste filme, pois percebe-se a preocupação de Coutinho em compreender a fala do outro. Mas, ela é diferente da realizada nos filmes seguintes. Em *Cabra*, Coutinho escuta os personagens a partir da memória que eles apresentam sobre os acontecimentos passados e que fazem referência ao primeiro projeto inacabado. É essa memória, então, o aspecto fundamental e fundante do filme.

Coutinho em declaração no livro de Consuelo Lins (2007) conta como pensou em fazer o filme.

Na verdade, fui juntando o que a televisão fazia, mas cortava ou usava mal, com aquilo que o cinema não fazia, e isso de uma forma muito mais instintiva do que pensada. É nesse sentido que eu digo que quero fazer da reportagem uma das belas-artes. O que chamo de reportagem, no final? A coisa se produz de improviso, e você tem que filmar. Eu devia ter isso na cabeça em *Cabra*, porque o fato era que a câmera filmava sempre, a equipe entrando ou não na imagem, não tinha importância, porque você sentia que ela estava em jogo. E na primeira vez, com Elizabeth, não pude fazer, estava tudo tenso. No segundo dia, estava livre, liguei as duas câmeras na esquina, e ela apareceu na janela. E no final, quando ela fala do Figueiredo, aquilo foi produto da câmera filmar o tempo todo. E você não tem como elaborar o seu ponto de vista como artista ou ideólogo, você filma, e se ela se virar, você vai junto. Isso me fascina, é uma situação viva que é diferente do que eu tenho feito nos últimos filmes, nos quais a surpresa vem de outra forma. (COUTINHO apud LINS, 2007, p. 43).

A atuação do diretor possibilita levantar um conjunto de ações realizadas pelo filme. Uma delas é a montagem. Ela mostra a construção de um novo filme tendo como ponto de partida os fragmentos do velho. Em diversos momentos é possível identificar elementos do filme velho que são trazidos pela montagem para explicar e conduzir o novo. Um exemplo são as imagens dos personagens interpretando suas próprias histórias de vida. Essas imagens foram realizadas para o primeiro *Cabra*, mas são mostradas no segundo *Cabra* como argumento explicativo dos acontecimentos seguintes e como condutor da história que está sendo contada. A montagem é importante para compreender como os acontecimentos do passado interferiram na produção do novo filme.

A partir da montagem é possível identificar dois processos que são externos, mas que são referenciados no filme: 1) o **contexto social, político e econômico**; 2) o **resgate histórico**. O primeiro processo diz respeito a todo o contexto que levou ao assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira. Esse acontecimento é o desencadeador do primeiro projeto, uma vez que a história da organização dos camponeses e o assassinato do líder levou o diretor a fazer as filmagens para retratar esse acontecimento.

O segundo processo realiza um resgate histórico sobre a luta dos camponeses por terra e é o ponto de partida do segundo projeto. Em diversos momentos do filme Elizabeth narra os acontecimentos que culminaram na morte de João Pedro. A luta dos trabalhadores é lembrada quando ela conta, em uma das conversas com o diretor, que ocorriam diversas injustiças contra os trabalhadores. Nesse momento, são mostradas imagens de uma pequena casa de palha sendo destruída por homens. Depois da destruição, eles vão embora e a família é mostrada de costas. Essa fala de Elizabeth, junto com as imagens, representa um movimento de saída do particular, que é do âmbito da vida privada de Elizabeth, para realizar um panorama geral da atuação do latifúndio na região. “Tipo de injustiça era matar o homem do campo”. Essa fala é ilustrada com imagens do primeiro *Cabra*, quando um homem é assassinado pelo capanga do latifúndio. Além do resgate histórico, o filme se apresenta enquanto uma memória histórica do passado. Conforme Coutinho, a intenção era retomar o contato com os personagens que haviam participado do primeiro *Cabra* por meio de depoimentos sobre o passado. “Queria retomar nosso contato através de depoimentos sobre o passado, incluindo fatos ligados as filmagens interrompidas, fatos ligados a vida de João Pedro, a luta de Sapé, a luta de Galiléia e a trajetória de cada um dos participantes até hoje”²⁴.

Diferenças entre Cabra/64 e Cabra/84

O filme *Cabra Marcado para Morrer* pode ser dividido em duas fases. A primeira se refere às imagens filmadas em 1964 com os camponeses. Eles representariam seus próprios papéis e contariam a história de vida e morte do líder João Pedro Teixeira. Essa primeira fase se caracteriza fundamentalmente pela exposição e explicação dos acontecimentos que envolveram a vida de João Pedro e Elizabeth Teixeira. Entretanto, essa explicação não ocorre

²⁴ Trecho da narração em off no filme.

de forma linear no filme. Ela é apresentada no filme, em diversos momentos quando os personagens são apresentados.

Já numa “segunda fase” do filme, em que são mostrados os fragmentos do primeiro *Cabra* e a procura de Coutinho pelos personagens, se caracteriza na interação. A interação, entretanto, não deixa de expor os acontecimentos da vida de João Pedro e Elizabeth Teixeira, como os fragmentos do primeiro *Cabra*, bem como reportagens jornalistas das perseguições, mortes e prisões dos camponeses. Na segunda fase, Coutinho passa a ser um personagem que dialoga com os outros, mas principalmente com Elizabeth. Mostra-se ao público para facilitar a interação com os personagens, desvenda as condições de produção – como os ruídos na aparelhagem de som – apresenta ao público a equipe de filmagem e chega para realizar as filmagens com a câmera ligada. Conforme Bernardet (1985) essa proposição de Coutinho inaugurou uma nova forma de se fazer cinema.

O autor expondo-se em primeiro plano, com tanta importância quanto seu personagem, era impensável na época do *Cabra/64*. O autor existia, sim, mas sempre oculto, transparente veículo da realidade e das mensagens. O autor torna-se a mediação explícita entre o real e o espectador, o autor expor-se com sua própria temática de realizador de cinema, isto indica uma personalização do espetáculo e das relações com o público que contradiz a postura ideológica e estética do *Cabra/ 64*. (BERNARDT, 1985, p. 233).

Em *Cabra Marcado para Morrer*, Coutinho realiza mudanças profundas na forma de se fazer documentário no Brasil. Ele inaugura um espaço diferente de atuação do diretor, que se coloca dentro da interação, participando ativamente de todos os momentos do filme. O documentário se distancia de uma visão apriorística dos personagens e principalmente de Elizabeth, encontrada por ele em uma pequena cidade do interior do Rio Grande do Norte, fazendo-se passar por Marta.

O filme também inaugura uma processualidade que estará muito presente nas próximas produções do diretor: a postura indiciária. Essa postura tem como técnica fundante a escuta, que caracteriza a ação do diretor e possibilita a interação.

5.2 Boca de Lixo

No filme *Boca de Lixo* é possível observar a existência de um campo problemático que evidencia um aspecto social relevante que é o trabalho no lixo. O filme se apresenta como

um espaço onde a questão pode ser compreendida através das ações, das falas, dos gestos dos catadores de um lixão no Rio de Janeiro. A compreensão do tema sob o ponto de vista de quem vive no local e dele sobrevive, é um aspecto fundamental no cinema de Eduardo Coutinho. O próprio autor revela a preocupação em fazer de seu cinema um espaço onde as condições para que o outro revele as particularidades da sua realidade sejam possíveis.

Essa visão do lixo como estratégia de vida comum é que me levou a fazer um filme sobre isso. Eu quero ter a coragem de chegar e poder dizer para uma pessoa no lixo: trabalhar aqui é bom ou mau? Esse é o ponto central da coisa. Quando você diz isso, você não é mais o intelectual. Quando você coloca isso, você tem duas coisas, primeiro: podem haver coisas piores ou susceptíveis a ser piores, porque você não pode confiar em tudo o que os caras dizem, eles estão dizendo até para preservar a imagem deles enquanto catadores, mas o cara pode dizer prefiro isso do que casa de madame, o outro não. Ninguém está dizendo que lá é bom. Eles estão dizendo como estratégia de sobrevivência as possibilidades que eles tem. *Eu quero saber o que eles pensam do lixão e não o que nós pensamos*. Todo o cinema do pessoal de documentário mundial é feito um pouco na perspectiva do intelectual que sabe. O público é que vai pensar sobre isso e achar até que ponto ele dá conta. [...] O que eu penso não vale nada [...] *Eu tento entender o que pensam os outros a partir de sua vida*. Porque não há outra forma de entender o outro se não a partir do que o outro vê. Então é esse esforço que me move, fora disso não tem interesse nenhum fazer filme. [...] *É inútil dizer, enquanto cineasta, que o lixo é ruim*. O filme começa com lixo sem gente e termina gente e vai pra lixo. *A única intenção era dizer como eles vivem esse mundo*.²⁵

Nesse sentido, é possível perceber a materialidade dessa intenção no filme quando observam-se as ações conjuntas que são realizadas pelo diretor e pelos personagens. Em *Boca de Lixo*, as ações do diretor se apresentam de quatro maneiras e em o objetivo de criar um vínculo com o entrevistado. Esse vínculo é necessário para que o diretor concretize a sua intenção de fazer um documentário. Essa processualidade cria um *vínculo fílmico*, que necessita de algumas ações para se realizar. A *primeira* são as perguntas. Nesse espaço, o diretor não chega com idéias prontas sobre o lixão. Despido de ideias pré-concebidas, ele convida as pessoas para participarem da interação. Neste espaço se verifica de forma mais concreta a diferença existente entre os filmes chamados sociológicos e os documentários produzidos por Coutinho. Como já salientado, as premissas e o ponto de vista do diretor não se tornam o foco do documentário, o que possibilita que o outro se expresse na sua singularidade. Nas conversas com os entrevistados, o diretor faz perguntas sobre aspectos pessoais, demonstrando que tem interesse em descobrir como as pessoas vivem e como se relacionam no lixão. Isso é perceptível quando Coutinho pede para eles contarem como é

²⁵ A entrevista como arte do encontro no documentário. Entrevista realizada pela Casa do Saber-RJ em 15/09/2008. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=jbJi_S_St88. (Grifos meus)

trabalhar no local, se é bom ou ruim. Isso faz com que as pessoas comecem a contar mais de suas vidas. Instigadas pelo diretor, elas contam por que é bom ou ruim trabalhar e viver no lixão. As perguntas servem também para produzir indícios, que revelam as pessoas que têm boas histórias para contar e que se mostram abertas a participar da interação. Mesmo aquelas que não se mostram abertas para participar em um primeiro momento, são procuradas novamente, quando os indícios sugerem que ela pode ser alguém interessante.

A escuta se apresenta como consequência da primeira ação, mas também é um recurso para a descoberta. Ao perguntar, quer compreender como funciona aquele universo que está sendo filmado e ao se permitir ouvir, faz com que o filme desenvolva um dispositivo interacional no qual *certas* coisas são ditas e ouvidas. Em filmes de interação, em que a escuta e as perguntas fazem parte da ação do diretor, o documentário pede e ao mesmo tempo permite que as pessoas falem. Há uma oferta de espaço para falar e o participante o usa da forma como achar mais interessante. Nesse sentido, entendo que para Coutinho, escutar é se colocar no lugar do outro. Em entrevista, Coutinho afirma:

[...] Existe um artigo do [Pierre] Bourdieu [...] Ele fala que o problema é ouvir o outro em condições em que ele nunca é ouvido, é tentar se colocar no lugar do outro, ver de que lugar o outro fala aquilo que é visceral e não opinião. Nos filmes que eu faço, tento me colocar entre paredes e produzir um vazio que o outro tem que preencher (FROCHTENGARTEN apud COUTINHO, 2009, p. 130).

As análises indicam que o interessante para o filme é encontrar um ponto de interlocução conjunta entre aquilo que o entrevistado tem a dizer sobre a sua vida no lixão com o que o diretor compreende sobre o que um documentário deve fazer. Como é possível observar no fragmento da entrevista citada acima, um documentário deve dizer o que as pessoas acham sobre a realidade em que estão inseridas e não o que o diretor acha.

Coutinho analisa a sua forma de entrada na realidade do lixo. O fato de as pessoas, em um primeiro momento, recusarem o espaço no dispositivo interacional, é visto por Coutinho como um conflito que se estabelece naquele momento, mas que desaparece na medida em que o diferente foi se apresentando como algo assimilável, embora não igual.

Essa colocação inicial de chegar neles e perguntar se é bom ou mau é que é a mais dura. E eu chego lá, eu sou quem? Nós chegamos lá sem autorização da prefeitura, sem pesquisa, sem nada. E nós chegamos lá com a câmera ligada e as reações são aquelas ali. É uma agressão chegar com a câmera ligada lá, e é a câmera que vai embora e que de noite mostra no jornal nacional. Então eu juntei essas reações iniciais de fuga e recusa da câmera, que é altamente expressivo. [...] Então isso marca muito e há um conflito. Há um conflito grande. Quando esse conflito foi

acabando? Eu fui várias vezes lá, mostrei o filme para eles. Então, ninguém fica no lixo dois dias, chega, filma e vai embora. No segundo dia já houve: caralho, o que esses caras querem? No terceiro dia, eles abanavam “Oi, como vai?” Ainda não entendiam o que era, mas deixou de haver essa coisa de confronto, então esse desencontro se transformou em uma possibilidade de encontro com algumas resistências²⁶.

A forma como a câmera é utilizada marca uma *segunda* ação de Coutinho. A câmera que chega ligada e registra o dia-a-dia das pessoas possibilita ao filme abrir um espaço para receber todos os tipos de reações e o conflito também se estabelece, como explicou Coutinho. Em outro sentido, a câmera fica à disposição da interação e apresenta-se como uma extensão da figura do diretor. O uso que o diretor faz da câmera permite que ela incorpore as ações com o objetivo de construir vínculo com o personagem.

A *terceira* ação não foi inicialmente programada por Eduardo Coutinho. As fotografias apresentadas para alguns personagens eram um recurso para saber se as pessoas conheciam quem trabalhava como catador de lixo. Ao apresentar as fotografias, Coutinho percebeu que essa ação o aproximava das pessoas e a partir disso começou a utilizá-la de forma mais intensiva no filme. Ele mostra as fotografias para as pessoas e começa a fazer perguntas. Dessa forma, deixam de ser um elemento puramente “preparatório” e passam a fazer parte da interação.

A *quarta* ação é a construção de confiança. Em Boca de Lixo, para não perder a história de Jurema, a construção de confiança foi fundamental. No primeiro momento, recusa o espaço ofertado, mas depois o usa para expor como vive com a família. Permite a construção de um *vínculo fílmico* com Coutinho que faz com que determinadas falas aconteçam e narrem como é viver no lixão.

A Jurema, passei a conversar com ela sem a câmera, a seduzi-la para no último dia de filmagem, que eu fui na casa dela e ela dá uma entrevista maravilhosa. E ela diz uma frase maravilhosa que eu deixei de propósito mas que ninguém entende: “o que adianta ficar dizendo isso, alguém vai ajudar por causa disso?” A partir da volta, começou a ser mais possível o troço²⁷.

No caso específico de Jurema, Coutinho percebe que existe um elemento no dispositivo que gera a desconfiança por parte da personagem e o retira: a câmera. Após

²⁶ A entrevista como arte do encontro no documentário. Entrevista realizada pela Casa do Saber-RJ em 15/09/2008. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=jbJi_S_St88.

²⁷ Idem.

conversas com a entrevistada, Coutinho a convence de que não precisa desconfiar deste dispositivo e o repõe na entrevista que realiza com ela e a família.

Esse *vínculo interacional* que é proporcionado pelo modo de produzir o filme, permite desenvolver ações coletivas com o objetivo de construir algo. Com isso, após as ações desencadeadas no encontro entre diretor e personagem, é possível apontar os elementos que são decorrentes deste vínculo e que constituem o todo do filme.

A partir das ações de Coutinho, é possível capturar outros elementos em função do ambiente das filmagens e que são expressos pelos personagens:

a) *Vergonha*: ocorre nas cenas iniciais do filme, em que as pessoas são mostradas escondendo o rosto e fugindo da câmera. Essas cenas indicam que elas estão com vergonha de serem identificadas. O filme cria condições para que essa vergonha seja expressa pelos personagens quando o diretor e a equipe de filmagem aparecem no lixão com a câmera ligada. A primeira reação das pessoas é esconder o rosto. Dona Thereza esconde o rosto com as mãos, pois tem vergonha de aparecer na televisão. A vergonha também é mostrada por Dona Lúcia, companheira de Enok, que diz ter vergonha de ir trabalhar no lixo. Em outro momento do filme, as cenas indicam que a vergonha se transforma. A indignação toma forma e a vontade de ser visto é admitida pelos personagens. Essas condições podem ser observadas em frases como: “pode filmar, não faz mal não”, “eu não tenho vergonha não”, “eu não tenho medo de nada. Eu não tenho medo pelo seguinte: eu acho que eu sou brasileiro, eu sou humano, então eu sou livre, eu tenho o direito de falar o que eu quero e o que eu penso”, “eu nem ligo no que sai em televisão e jornal”.

b) *Indignação*: um dos primeiros elementos visíveis no filme é a indignação. Os primeiros depoimentos indicam que as pessoas estão indignadas com a forma como são tratadas. A indignação aparece quando os entrevistados demonstram que são enquadrados como “vagabundos” pela sociedade. Pelo fato de viverem daquilo que tiram do lixão, a sociedade em geral não os considera trabalhadores. Expressões como: “não estamos roubando, estamos trabalhando”, indicam que as pessoas estão indignadas com a forma como são tratadas do lado de fora do lixão.

c) *Identidade e identificação*: há durante o filme a tentativa de construção de uma identidade por parte dos personagens. Eles falam: “Nós aqui somos todos trabalhadores”. Essa frase é repetida por diversas pessoas em vários momentos do filme. Ela demonstra a preocupação em reafirmar, para aqueles que estão do lado de fora do lixão, que ali dentro existem *trabalhadores* e não ladrões ou vagabundos. “Não estamos roubando nem matando, estamos trabalhando. A gente trabalha para viver”. Aponta então, uma intenção de construir uma identidade que os aproxima na sua necessidade mais básica: garantir a sustentação material. Além da identidade, os catadores se identificam uns com os outros. Lúcia diz que: “Quando eu tô no lixo eu sou uma pessoa completamente diferente do que eu sou em casa. Lá eu grito, brinco, mexo com o outro, eles me jogam coisas...”.

d) *Descontentamento*: há um descontentamento de dois níveis, o primeiro é com o governo: “sabe o que senhor deveria fazer? Deveria mostrar para o Collor”. O segundo é com a própria condição de catador. “Trabalhar aqui não é bom, né moço! Mas a gente tira o nosso dinheiro” “Aqui quase não tá rendendo mais, os caminhões já chegam todos catados, quase não compensa mais ficar aqui”.

e) *Revolta*: A revolta é visível nas falas que dizem respeito as informações divulgadas pela imprensa sobre o lixão e pela forma como as pessoas “de fora” enxergam o trabalho no lixão: “As pessoas vêm na televisão e acham que é para a gente comer. Mas, todo mundo aqui tem porco, eu tô revoltada com isso”.

f) *Necessidade e obrigação versus escolha*: as pessoas precisam trabalhar para garantir a sua sustentação material. No caso dos catadores, são obrigadas a ficar no lixão porque não tem outra opção de trabalho. “Bom não é, mas se não tem outro tem que pegar esse mesmo! Tá ruim de serviço lá fora”. “A gente precisa daquela lixeira, a gente acha roupas boas, calçados bons. Vem coisas boas, pois as vezes o que não serve para o rico, serve para o pobre e para a gente aquilo ali é útil.” A necessidade os obriga a permanecer no lixão. Por outro lado, alguns expressam preferência em trabalhar no lixão do que em outros locais, onde seriam empregados. Cícera diz que prefere trabalhar no lixão, pois não gosta de ser mandada. Mas isso não significa que também não sejam obrigados a permanecer no lixão por uma necessidade objetiva.

Os elementos listados acima são expressos pelos personagens através de falas e gestos e problematizam o contexto social em que estão inseridos. Esses elementos são informados pelos personagens, mas só podem ser vistos e eventualmente produzidos por uma provocação exterior a eles. A provocação exterior é Coutinho, que possibilita o acionamento de um *dispositivo interacional* que faz com que as pessoas narrem as suas vidas, a partir do seu próprio ponto de vista.

*

Outros elementos não são diretamente expressos pelos personagens nas falas e gestos, mas são elementos possíveis de percepção pelo espectador.

a) *Pessoalização e sagas (a dureza da vida)*: estes dois elementos indicam uma tentativa do filme de criar singularidade dentro do ambiente. Os personagens são mostrados em suas casas e local de trabalho. O filme disponibiliza informações sobre a vida da pessoa, suas relações familiares, com os amigos, mas principalmente com os amigos de dentro do lixão. Mostra relação entre os personagens, quando faz com que esposo e esposa conversem descontraidamente no filme. O mesmo acontece na relação entre mãe e filha. Também possibilita que os indivíduos possam expressar suas vontades e desejos, como a filha de Cícera que sonha em ser cantora e aparece cantando. As pessoas são mostradas na sua individualidade. Cícera e a filha aparecem penteando o cabelo. Além disso, os personagens expressam histórias de vida sofridas, de quem não têm condições de sobreviver materialmente. Jurema relata que nasceu dentro do lixo e vive dele há 30 anos. Criou os filhos com o dinheiro que ganha catando lixo.

b) *A agressividade da lógica do trabalho*: Nirinha é a trabalhadora que mais incorpora a lógica de organização econômica do trabalho dentro do lixão. Ela é a que mais recebe individualmente pela catação de lixo. “Porque eu quase não paro, só paro para comer”. A agressividade da lógica do trabalho aparece na forma como os catadores são pagos pelo trabalho que desenvolvem. Como existem muitos atravessadores, os catadores, que tem o contato direto com o lixo, são os que menos recebem. Eles ficam com o ônus de trabalhar em precárias condições e estão submetidos a doenças físicas e emocionais e não recebem um

salário compatível com esses riscos. Essa estrutura social não os favorece, pelo contrário, os explora ainda mais.

c) *Aspectos da vida comum no lixo*: Os personagens são mostrados dentro de suas casas e nas suas tarefas diárias dentro do lixo. Isso faz perceber que os catadores levam uma vida “normal”, com as suas tristezas, alegrias, amarguras e as tarefas diárias. Essas imagens de vida comum ajudam o espectador a compreender como as pessoas conseguem viver e trabalhar naquelas condições.

d) *Trabalho*: é um elemento fundamental para o filme. As imagens revelam como é o trabalho de catador. As câmeras mostram o dia-a-dia dos catadores e as atividades que são desenvolvidas por eles para sobreviver. Percebe-se que o local de trabalho é insalubre, com precárias condições de trabalho (higiene, perigos e riscos para a saúde). “Cansa muito trabalhar aqui. Têm dias de noite que a gente não pode nem dormir... de tanta dor nas cadeiras, dor nos rins”. Trabalho duro que exige resistência física. “É e não é porque as condições de vida que a gente vive ali dentro não dá. Mas, pelo menos, as crianças foram todas criadas ali, graças a deus com saúde. [...] Agora tá muito perigo com agulha infectada. [...] lixo de hospital”. “O trabalho é esse aqui que você está vendo, catar lixo, catar comida para bicho. Mas isso aí é um perigo. Alguns ficam doentes, mas depois que acostuma não acontece nada. Tem gente que se não sente o cheiro desse lixo ele está doente em casa. Sente falta. Tem que vir nem que seja domingo para passear. [...] Eu já apanhei lixo em vários lugares do Brasil”. “Eu vim só agora porque eu saí do emprego. Estou desempregado e tá difícil de arrumar outro serviço para mim, então não tinha condições e eu vim para cá”. As imagens expressam a lógica perversa da organização econômica dentro do lixão, alguns catam lixo para os atravessadores que vendem para terceiros. Também mostra a condição do trabalho dentro do sistema capitalista: precarizado e perigoso.

e) *Desemprego*: Elemento presente no filme e que chega a ser mencionado pelos personagens. Muitos (ou praticamente todos) foram trabalhar no lixão, pois não conseguiam se inserir na lógica do mercado de trabalho formal. O desemprego também apresenta a condição de uma parcela da classe trabalhadora que não “ascende” à condição de empregado dentro da estrutura capitalista. Assim, o cidadão é obrigado e se vê jogado à própria sorte, recorrendo

àquilo que não serve mais para os outros. O marido de Lúcia representa muito bem esse elemento, pois no início do filme era empregado na empresa que coleta o lixo nas ruas, mas no final do filme, aparece catando lixo e diz que foi demitido. “Mas não compensa mais trabalhar só no lixo. Os caminhões já chegam catados”. Essa fala do marido de Lúcia demonstra outro problema: mais pessoas estão vivendo do lixo e não estão dentro do lixão, mas sim nas ruas. Assim, quase não é mais possível ficar dentro do lixão para manter a vida material.

*

Após o exame dos elementos encontrados no filme, é possível perceber que a ação de convencimento se apresenta como uma ação para a construção de um vínculo interacional com o entrevistado. Nesse sentido, esse recurso se mostra importante para o diretor, pois ele percebe que pode utilizá-lo em diversas situações. Como elemento que é expresso pelos personagens em falas e gestos, a indignação, observada nos primeiros minutos do filme, procura imaginar um interlocutor. Ou seja, os personagens ao afirmarem estar indignados com a forma como são tratados pelas pessoas “de fora do lixão”, idealizam um interlocutor. Nesse sentido, constroem e imaginam um interlocutor com base nas informações que obtêm de reportagens jornalísticas sobre o lixão. Outro elemento que é problematizado pelo filme é a lógica agressiva do trabalho dentro do lixão, que é mostrada principalmente pela personagem Nirinha. O filme problematiza a lógica do trabalho, deixando um espaço disponível para a crítica do espectador.

A vergonha, segundo elemento encontrado no filme, também se refere a essa construção do interlocutor. Na sua segunda forma, se apresenta como indignação no sentido de que os personagens expressam não senti-la, pois não se importam com as notícias que são apresentadas em jornais ou na televisão.

O elemento da revolta tem a potencialidade de materializar esse interlocutor imaginado. As declarações dos personagens de que as pessoas que assistem televisão pensam que o material recolhido no lixo é para consumo próprio, materializa esse interlocutor imaginado. O interlocutor deixa de ser imaginado e se materializa nas pessoas que assistem televisão.

No terceiro elemento, a necessidade de explicitar uma identidade reflete duas circunstâncias. A primeira é no sentido de defendê-la desse interlocutor imaginado, que vê o

trabalhador do lixo como bandido, ladrão ou vagabundo. A segunda reflete a necessidade de construir essa identidade como forma de unificar os catadores, ou seja, trabalhador dá um caráter coletivo para os sujeitos. O espaço destinado pelo dispositivo para esse elemento acaba por estimular a construção dessa identidade. Nesse sentido, é possível apontar que ao não chegar com ideias prontas, o diretor permite que o dispositivo potencialize essa construção de identidade que está no ambiente, mas que poderia não se concretizar caso esse espaço não estivesse disponível. Um exemplo dessa potencialidade da lógica do dispositivo é a personagem Jurema, que se torna a principal do filme. Ela ocupa o seu espaço no dispositivo e consegue chamar a atenção do espectador que fica impressionado com a sua fala e a caracterização da vida trazida por sua fala.

5.3 Santo Forte

Santo Forte é considerado o primeiro filme em que Coutinho utiliza a pesquisa como mecanismo para encontrar pessoas que saibam contar histórias. A pesquisa é utilizada de forma consciente e com o objetivo expresso de construir um vínculo interacional com o entrevistado, uma vez que o diretor conhece a pessoa. Tal ação não é semelhante à utilizada em *Boca de Lixo* em que, como estudado, o diretor não fez pesquisa prévia para capturar os personagens que iriam expor as suas vidas. Em *Santo Forte* a pesquisa é mostrada no filme na fala de Vera, que se transforma em mediadora entre o diretor e a comunidade. Outra referência explícita a pesquisa prévia, é a fala de Thereza, que na entrevista com o diretor diz que não havia contado aquela história antes para a pesquisadora.

Santo Forte inaugura uma nova metodologia na filmografia do diretor, que começa a utilizar a *pesquisa* de forma mais intensa nos outros filmes. Como afirma Consuelo Lins.

A partir desse filme Coutinho passou a integrar à sua metodologia um período para a pesquisa de personagens, que coordena sem participar diretamente. O objetivo é encontrar pessoas que saibam contar histórias. Para o diretor, de nada adianta achar pessoas com vidas extraordinárias mas sem essa habilidade narrativa. Contar mal pode significar uma fala confusa, má dicção, não terminar o que se está dizendo, não ter força para se expressar, não ter fé no que diz” (LINS, 2007, p. 103).

Além da pesquisa prévia, que possibilita um processo mais controlado e uma aproximação com os personagens, Coutinho utiliza a *escuta* como ação para construção do vínculo interacional. Coutinho faz poucas perguntas e ouve bastante. Abre um espaço para

que os personagens contem as suas situações pessoais sobre a religião. Em função da pesquisa prévia, ele já tem uma ideia das perguntas que pode fazer para os entrevistados.

Coutinho tenta abrir um vazio para que o entrevistado possa preencher. Porém não é um vazio total, diz ele, porque a pessoa pode querer falar de alguma coisa que não interessa ao diretor, e ele tenta negociar o seu desejo com o do entrevistado. Não se trata pois de dar voz ao outro, nem dar voz a quem não tem voz – como se diz com frequência da prática cinematográfica de Coutinho (LINS, 2007 p. 107).

Esse espaço de escuta, entretanto não é um espaço silencioso. A escuta é uma ação fundamental e faz com que o filme possibilite este espaço para que a interação ocorra. “Se eu digo que o meu desejo é só escutar, não há filme, não é assim. Se há um lado passivo na interlocução, acabou. Os dois lados devem estar ativos” (COUTINHO apud LINS, p.109).

Dentro desse espaço, ocorrem situações que são provocadas pelo desejo de ouvir o diretor. Como seus filmes são baseados na interação, é fundamental que o outro fale e se expresse na sua singularidade.

E por que falam para mim e não para outros documentaristas? Porque eu preciso que eles falem. Os outros não. Eles já têm ideias prontas. Os outros julgam, querem ver o que projetaram antes, têm todo um a priori. Querem mudar o mundo mudando o personagem. Eu não quero nada do personagem. Não quero julgar. O cara pode ser pedófilo e eu digo "vamos lá". Tenho de tentar encontrar o normal no singular e o singular no normal. No fundo, é preciso estar desesperado para ter esperança²⁸.

Coutinho compreende então, como aponta Lins (2007), que o documentário é um ato coletivo, em que a fala é determinada pelo sujeito que a emite, mas também pelo diretor, que a ouve e que pergunta, possibilitando a fala do outro que não é pré-direcionada pela pergunta. Em Santo Forte, isso é perceptível na entrevista de Thereza, que no início não parece disposta a falar, mas depois, “toma gosto pela palavra” e quer contar detalhes da sua vida.

A filmagem em *espaços limitados*, como a Vila Parque da Cidade, possibilita a construção de um vínculo com o entrevistado. Além disso, os espaços limitados controlam o dispositivo para que não caia em abstrações que não particularizem as ações dos entrevistados. Para Coutinho, filmar em espaços limitados é um conjunto de regras que delimitam uma forma particular de fazer documentário, mas que permite algumas garantias para a sobrevivência da interação.

²⁸ Entrevista realizada por Cléber Eduardo, Eduardo Valente e Ruy Gardnier. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/45/entrevistacoutinho.htm>. (Grifo meu)

[...] Em vez de procurar situações ou depoimentos sobre violência ou religião em várias favelas do Rio de Janeiro, delimita-se um campo para ver o que nele se passa. Esse princípio estabelece uma outra relação com o presente, com a história e a memória, e ajuda a evitar a tipificação ou folclorização dos personagens (LINS, 2007, p. 66).

A partir da escuta e dos espaços limitados, cria-se um outro espaço que é a *individualidade/singularidade*. Coutinho consegue capturar o personagem na sua individualidade, naquilo que o diferencia dos demais.

No Santo Forte, por exemplo, [...] *Fiz o filme em um lugar onde tem pessoas, com nomes, e vou tentar ver se me aprofundo nessa individualidade*. Eu não sei nada por antecipação. Apenas suponho. O outro não é povo, ele tem identidade. [...] Isso gera polifonia de vozes e você está em cada uma delas. Teve quem viu Santo Forte e disse que eles tinham de ter religião porque eram uns fodidos. Não entendeu nada, mas tudo bem. Não posso ser fascista, todos estão abertos a interpretar. Mas só é possível ter alguma coisa se você não quiser mudar nada nem ninguém²⁹.

A maneira como Coutinho conduz a *edição* do material filmado possibilita também que o indivíduo se expresse na sua singularidade. A montagem permite uma autonomia do personagem, que se explica pelo seu depoimento, sem que fique dependente de outros. Dessa maneira, os relatos são compreensíveis e os personagens mantêm a sua singularidade mesmo quando há cortes nos depoimentos. Em uma das seqüências iniciais do filme é possível perceber essa maneira de conduzir a edição. As falas sobre religião representam *o valor de crença* que essas pessoas assumem em suas vidas. Conforme Verônica Dias (2010), Coutinho procura articular os depoimentos dentro de uma estrutura discursiva única, mas tendo o cuidado de não descontextualizar os depoimentos.

Coutinho, para finalizar o filme, num primeiro momento, trabalhou sobre o material de cada participante visando à organização de uma significação interna das falas individuais para que, depois, num segundo momento, elas pudessem ser articuladas com os depoimentos dos demais participantes dentro de uma estrutura discursiva única – do próprio filme – mas sempre tendo em vista o cuidado de não descontextualizar esses depoimentos individuais a partir de uma montagem que pudesse criar um diálogo entre os personagens que, concretamente, não existiu, fazendo com que um complementasse, contradissesse ou reafirmasse o discurso do outro, e que, ainda, fragmentasse as falas, tirando toda a estrutura do pensamento e a elaboração de sentido articulado pelo participante no momento da gravação (DIAS, 2010, p. 34).

A singularidade e individualidade se expressam também na diferença. Coutinho inclui no filme o depoimento de Elizabeth, filha de dona Thereza. Elizabeth se diz atéia, mas

²⁹ Entrevista realizada por Cléber Eduardo, Eduardo Valente e Ruy Gardnier. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/45/entrevistacoutinho.htm>. (Grifo meu)

já viu espíritos se manifestarem na mãe, diversas vezes. Interessante é perceber que em um filme sobre religião, a palavra ateu é uma surpresa, é o diferente. Elizabeth na sua singularidade, exposta pela sua opção quanto à religião. Ao mesmo tempo, aparece um elemento de universalidade que se materializa na afirmação dela que, mesmo se dizendo atéia, já viu espíritos se manifestarem na mãe. Essa postura revela como o ambiente sócio-econômico-cultural interfere na percepção de mundo de Elizabeth. Em um ambiente onde todos revelam experiências com “entidades” religiosas, essas ações geram consequências na forma como a personagem enxerga o mundo.

Em *Santo Forte*, a *equipe de filmagem* aparece com mais frequência. Essa ação mostra ao público como um documentário é feito e como são realizadas as negociações para a participação dos entrevistados. Em uma das cenas, Coutinho aparece de costas conversando com o operador de áudio, eles discutem sobre um possível problema de áudio, que não conseguimos identificar. Além disso, a equipe é mostrada se deslocando dentro da comunidade, pelas ruelas, demonstrando interesse em conhecer a vida das pessoas que moram ali.

O conjunto de ações de Coutinho, inaugurado neste filme, como a presença da equipe na filmagem, o aprofundamento da entrevista prévia como meio para a criação do vínculo interacional, a escuta, a filmagem em espaços limitados e a possibilidade de expressão da singularidade do entrevistado, são caracterizados por Mesquita e Silva (2003) como ações que acabam por deixar à mostra a relação constitutiva de qualquer filme que é a relação entre quem filma e quem é filmado.

Coutinho vem burilando um ascetismo que, limitando ao máximo os recursos cinematográficos empregados, acaba por deixar exposta a relação básica, constitutiva de qualquer filme (documental ou não): a relação entre quem filma e quem é filmado. Ele elege, como forma para esta relação, a situação da entrevista, e a toma como “prisão”, regra que delimita o jogo. Esforça-se para eliminar tudo que não surja dessa relação imediata, o filme será composto pela coleção de registros desses momentos de encontro (ou desencontro)³⁰.

A partir do acionamento dessas ações, o filme se desenvolve com base em diversos elementos, cujo principal é a *religiosidade*. Esse elemento permeia todos os depoimentos e aparece no primeiro plano do filme. Essa primeira sequência é fundamental também para compreender a lógica do filme, uma vez que ela condensa todos os procedimentos que serão

³⁰ Catálogo da mostra Diretores Brasileiros – Eduardo Coutinho: Cinema do Encontro. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003. Org: Cláudia Mesquita e Leandro Silva.

abordados no filme, desde os planos de câmera até as entrevistas em espaços limitados (dentro da casa dos personagens). O relato de André, primeiro personagem a ser entrevistado, detalha o dia em que a esposa Marilene incorporou dois de seus guias, a Pomba-gira Maria Navalha e a Vovó. André relata as conversas que teve com Marilene enquanto ela estava “possuída” pelas entidades. Nessa primeira cena com o personagem André, as intervenções de Coutinho são mínimas. O que vemos e ouvimos é o diálogo com Marilene nas noites em que ela “recebeu” os seus guias. Sobre essa característica do filme, Mesquita salienta que:

É necessário pensar Santo Forte nesta perspectiva: a conversa com o interlocutor/diretor do filme provoca o recontar, pelos personagens, de outras conversas vivenciadas. Conversas dentro de conversas. Veremos que este intenso dialogismo será uma das marcas do filme (MESQUITA, 2006, p. 65).

A religiosidade é expressa pelos demais personagens a partir de outros elementos, como a *emoção* ao assistir uma missa do então Papa João Paulo II, o *fanatismo*, materializado pela presença constante em cultos religiosos e rezas, e a *penitência*, materializada quando as pessoas não cumprem as “regras do jogo” da religião a qual pertencem. Com isso, há um *elemento ficcional* nos depoimentos sobre a religião que, conforme Coutinho, desafia a percepção do espectador sobre o que é verdade ou mentira.

A religião foi fantástica, não creio que volte a fazer um filme tão ficcional quanto este. As pessoas gostam do filme porque todo mundo quer o imaginário, o delirante, o maravilhoso, a ficção em estado puro. Talvez seja a coisa da religião, que é um salto para a ficção. Você não pode mais dizer o que é verdade ou mentira. Você tem uma preta velha que conversa com você [...] é verdade; passa a ser verdade [...] tem um teor ficcional. [...] Eu não trabalho com mitômana, eu não trabalho só com a “verdade”, mas não com mitômana. [...] Eu estou no nível em que a verdade e a mentira se confundem, mas não na mentira total, factual (COUTINHO apud LINS, 2004, p. 193).

O depoimento de Thereza é permeado por este elemento de ficção. Ela conta diversas situações em que as entidades estão presentes. Percebemos que a vida de Thereza é permeada pelos encontros com os espíritos. Thereza também tem uma explicação da vida bastante particular. Para ela, viver na favela é pagar uma espécie de penitência, pois foi rainha em outra vida. Perguntada por Coutinho se acha que está pagando os pecados da rainha, ela consente: “tô com a dívida, a dívida que eu trouxe, por isso que eu vivo assim...” Thereza quebra a dureza das palavras e fala rápido “mas gosto de coisa bonita, coisa boa...” A interação entre Thereza e os santos se dá de uma forma harmoniosa. O “espírito” de Vovó

Cambinda, que foi do tempo da escravidão, lhe dá conselhos para continuar a viver, pois as vezes dá “vontade de desistir de tudo”.

A análise de *Santo Forte* indica que o filme evidencia novas táticas e ações do diretor para a construção do vínculo interacional com os personagens. Esse movimento de Coutinho é bastante significativo na sua produção audiovisual, pois as táticas e ações desenvolvidas neste filme serão ampliadas e trabalhadas de diferentes formas nos próximos filmes. Em *Peões*, a pesquisa toma uma dimensão diferenciada e em *O Fim e o Princípio*, ela quase não é realizada.

5.4 Peões

Em *Peões* percebe-se a exposição de um campo problemático referente à situação dos trabalhadores de fábrica. Essa problemática é revelada pelo dispositivo interacional por meio de uma série de elementos e ações comunicacionais. O filme, enquanto núcleo de um dispositivo interacional, problematiza o mundo do trabalho na fábrica com base em diversos elementos que são trazidos pelos próprios personagens nas suas conversas com o diretor. No filme *Peões*, há uma diversidade grande de elementos que expõem campos problemáticos referentes ao mundo do trabalho, a militância política e as lembranças de cada um dos entrevistados sobre os períodos das grandes greves no setor de metalúrgica. O documentário apresenta algumas táticas do diretor para a construção do vínculo interacional com os entrevistados que diferem de *Boca de Lixo*. Em *Peões*, o diretor utiliza a pesquisa prévia de duas maneiras diferentes, sendo que em *Boca de Lixo* não há pesquisa prévia.

No filme, percebe-se a ocorrência de uma premissa bastante relevante para o diretor. O último entrevistado do filme, depois de dar uma definição do que significa a palavra peão, pergunta a Coutinho se ele já foi peão. Essa pergunta, seguida da resposta “não”, indica que o filme proporciona que o entrevistado se sinta diferente em relação ao diretor, mas esse reconhecimento da diferença aproxima e possibilita a construção do vínculo com o diretor. Para Coutinho, a diferença é importante para que haja o encontro.

Eu estou sempre fazendo um filme sobre os outros, sobre o que eu não sou. Eu não posso fazer filme sobre cineastas velhos. Eu acho que o índio tem que filmar a gente, o negro tem que filmar a gente. Eu acho que a visão de fora é sempre importante. [...] *A diferença é irredutível. É irredutível, mas não impede que haja o encontro.* Essa que é a diferença. *A diferença entre as pessoas é irredutível, mas é*

possível falar, além das diferenças se você admitir que há diferença. Não é igual e não é fácil entender. Você tem que fazer da diferença um trunfo. O que é rico é a diferença, e é por isso que eu nunca escondo a câmera e é por isso que eu faço a edição, por isso que eu faço a montagem, por isso que eu mostro para eles³¹ (Grifo meu).

A *diferença* se apresenta como uma ação do diretor, uma vez que ao permitir que essa diferença apareça estabelece um vínculo interacional com o personagem. A ação da diferença em *Peões* é mais identificável ao público no final do filme, mas se apresenta como premissa do diretor em todos os seus trabalhos.

*Eu acho que se há uma diferença no que eu faço, é o fato de admitir que eu estou na estaca zero, não sei nada e quero aprender. Eu tento me despir dos preconceitos até onde é possível. Então entra um troço que quando funciona, isso não acontece em outros filmes. [...] Quase nunca. [...] *Acaba sendo uma conversa em que não é a pessoa que fala para mim, é uma conversa que surge do lugar, que ela nunca diria se eu não estivesse lá. Surge da relação naquele dia, não ontem e não amanhã.* De repente surge um troço que você não sabe mais quem está entrevistando quem. O caso extremo é o Chico Moizes³², que é extraordinário. Eu simplesmente fui lá e ele me destrói, ele simplesmente ganha todas. E quando acontece isso, eu rezo aos céus para que aconteça mais³³.*

A diferença gera outra ação bastante relevante e que já foi identificada no filme *Boca de Lixo: a escuta*. Coutinho abre um espaço para escutar o outro, que lhe é diferente. Neste filme, a diferença fica mais explícita, como apontado, na última cena, em que o peão Geraldo pergunta a Coutinho se ele já foi peão. Nesta cena, se estabelece uma diferença entre entrevistado e entrevistador, que possibilita com que o outro, no caso os personagens do filme, se apresente com suas diferenças. A ação da escuta é observada no espaço que o dispositivo abre para que os personagens falem. Um exemplo disso é a entrevista com Luíza. Ela está a vontade no filme e fala com Coutinho como se o conhecesse há muito tempo. Conta as histórias de sua vida e pronuncia palavras.

Fazem parte da escuta também, as cenas que normalmente não entrariam nos documentários mais tradicionais, como a conversa de Luíza com o filho ao telefone, as cantorias de Maria Angélica com o pai Antônio, e o depoimento de Maria Angélica, que não tem ligação direta com o movimento sindical, até o silêncio e a indagação de Geraldo ao diretor. Nesse sentido, a escuta se apresenta como primeira ação do diretor, que ao não chegar

³¹ A entrevista como arte do encontro no documentário. Entrevista realizada pela Casa do Saber-RJ em 15/09/2008. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=jbJi_S_St88. (Grifo meu).

³² Chico Moizes é um personagem do filme *O Fim e o Princípio*, que também será analisado neste trabalho.

³³ A entrevista como arte do encontro no documentário. Entrevista realizada pela Casa do Saber-RJ em 15/09/2008. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=jbJi_S_St88.

nos lugares onde vai filmar com ideias prontas ou pré-concebidas, abre espaço para que o filme ouça a diversidade de vozes presentes naquele ambiente.

Dos intelectuais que vão a um lixão, noventa por cento vão para pegar gente que fala mal do governo, que isso é uma vergonha, etc. E eu fui fazer o filme em um lixão e usei uma pergunta absolutamente obscena: “Aqui é bom ou mau?” [...] *Porque no momento em que você tipifica e desqualifica o outro, que você diz “o lixo é um inferno e esse cara é um abutre”, ele não tem como se doar com um certo nível de igualdade utópica. Outro caso são os cineastas que vão entrevistar um analfabeto na Amazônia e, em cinco minutos, ele sabe o que querem que ele diga. Isso mata. Veja o caso do Master³⁴, em que uma mulher me diz que todo brasileiro é preguiçoso. É um discurso com o qual eu não concordo. Mas é um discurso extraordinário porque ela teve condições de dizer aquilo para mim. E eu não estou lá para dizer “a senhora está errada”. O discurso é magnífico porque são as razões dela, não são as minhas. Ela acredita naquilo que está falando e fala com veemência³⁵.*

A *pesquisa* se apresentou como uma ação bastante relevante para este filme, pois Coutinho precisava encontrar pessoas que haviam trabalhado na indústria metalúrgica nos anos 1970 e 1980. Nesse sentido, em *Peões*, a pesquisa é apresentada de duas formas: 1) pesquisa prévia exterior ao filme que foi realizada pela equipe de filmagem sem a presença de Coutinho, que depois fez a seleção dos entrevistados. 2) pesquisa prévia mostrada no filme que Coutinho faz o levantamento dos ex-peões que trabalharam e militaram com Lula no final da década de 70 e início dos anos 80. Essa pesquisa foi realizada por Coutinho no sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo e mostra a tentativa de construção de vínculo com os ex-peões. Em uma cena, Coutinho aparece conversando com um grupo de trabalhadores. Ele diz que o documentário: “vai ser as lembranças dos participantes da greve, preferencialmente os anônimos, os que não ficaram conhecidos, deputados e tal, entende? Preferencialmente quem apareceu em fotografias ou vídeos daquela época. Então além de agradecer eu queria dizer que a gente vai passar um vídeo... Então, vocês quando reconhecerem apontem, ou tentem localizar aqui, tá bom?” Essa fala procura realizar uma aproximação com aquelas pessoas, na tentativa de observar quem poderia render histórias para contar sobre aquele período. Depois do término de todas as entrevistas, outra seleção é feita na edição.

Em *Peões*, a pesquisa foi bastante extensa. A ideia inicial do diretor era entrevistar pessoas comuns, aquelas que participaram das greves sem ter militância política mais

³⁴ Filme Edifício Máster.

³⁵ FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. Psicologia USP, São Paulo, p. 125 – 138, janeiro/março 2009. (Grifos meu).

expressiva no sindicato. Conforme Consuelo Lins, a intenção era “verificar essa adesão anônima, maciça e firme que havia possibilitado tamanha mobilização” (LINS, 2007, p. 174).

Consuelo Lins (2007) revela como Coutinho realiza as pesquisas prévias. O diretor pede apenas que os pesquisadores façam perguntas gerais aos entrevistados.

As orientações que ele dá aos pesquisadores são bastante gerais e sempre passíveis de serem modificadas, dependendo da situação. *De toda maneira, em princípio, ele não quer perguntas gerais que suscitem “opiniões” dos possíveis personagens sobre o mundo, mas experiências narradas.* Não quer saber o que tal pessoa pensa da política, de fatos atuais, mas onde nasceu, casou, estudou, se teve filhos, o que faz, como conheceu o marido, o namorado, como foi parar ali, enfim, perguntas que qualquer pessoa pode responder. O que não impede dele perguntar para Dona Djanira em *Babilônia 2000*: “E o Brasil, Dona Djanira?” – pergunta mais geral impossível – e receber uma belíssima resposta. Também não impede de – no meio da pesquisa para o filme *Edifício Master*, quando as entrevistas não pareciam render, fazendo com que ele pensasse na impossibilidade de se fazer o filme – de sugerir perguntas de “opinião”. Há também uma preocupação em ter sempre uma pessoa conhecida fazendo a ligação entre o universo a ser pesquisado e a equipe, o que mostrou-se fundamental na feitura dos filmes. A confiança se estabelece muito rapidamente e são poucas as pessoas que se recusam a falar (LINS, 2007, p.103).

Outra ação relevante neste filme é que as *perguntas* auxiliam a construção de uma identidade de peão. Coutinho faz perguntas direcionadas para que os entrevistados contem situações pessoas referentes ao trabalho e a militância política, tentando assim criar um vínculo com o sujeito. Conforme o diretor, a pergunta suscita o desejo do outro se expressar na sua singularidade.

[...] uma conversa supõe que haja interlocução. E sem interlocução meus filmes não existem; por isso que minha voz está lá. Não porque eu a acho bonita, mas porque a pergunta suscita o desejo do outro. Então, ela é essencial, essencial é a interação entre os dois lados, e aí há conversa. E se você pergunta isso, eu digo que é essencial: a oralidade e a conversação são pilares do que eu faço³⁶.

Em *Peões*, Coutinho faz as perguntas para descobrir a realidade concreta dos trabalhadores. Procura deixar que os indivíduos narrem a sua trajetória de vida e não influencia nas suas opiniões. Conforme Consuelo Lins:

Para se aproximar dos seus personagens, Coutinho [...] coloca em campo perguntas sobre o cotidiano na fábrica, a relação com as máquinas, a vida afetiva e o envolvimento prático com as paralisações. [...] Se além ao concreto, às experiências de cada operário (LINS, 2007, p. 180).

36 Entrevista concedida a Valentinetti, (2003, 75 e 82).

A partir dessas entrevistas que evidenciam a realidade concreta dos trabalhadores das indústrias metalúrgicas, é possível identificar quatro *elementos de regularidade* no filme.

O primeiro é a *memória/lembança*: a história das greves e das mobilizações é sempre relembrada pelos trabalhadores. A lembrança e a memória são elementos estimulados e provocados através das perguntas do diretor. Os acontecimentos ficaram na memória coletiva daquele grupo e são acionados por cada personagem de diversas formas. Para Avestil, por exemplo, a história foi passada para os filhos e quanto mais longe estiver do presente, mais intensa ela fica. Para Djalma, a lembrança é retomada quando ele vai com Coutinho até a praça de onde Lula comandava os comícios. Zélia, que não era metalúrgica, mas trabalhava no sindicato como servente, conta como participou das greves e das mobilizações e como fez para salvar a história das greves. Zélia salvou o filme *Linha de Montagem*, quando a polícia invadiu o sindicato.

O segundo é a *memória histórica*: as cenas em que Lula aparece são uma espécie de resgate histórico do movimento dos trabalhadores metalúrgicos do Brasil no final dos anos 70 e início dos anos 80. Além disso, o próprio documentário se apresenta enquanto uma memória coletiva de uma série de acontecimentos que começaram com as greves e encerraram com a chegada do peão ao poder. Essa memória é contada pelo filme.

O terceiro são as *greves*, pois cada personagem tem uma forma diferente de ver esse processo, para o filho de Antônio a greve acontecia em função do desrespeito à vida que ocorria nas fábricas. Para Tê, a greve foi um momento de aprendizado e também de emoção. Miguel lembra que comandava 53 homens nos dias de greve e que faziam piquetes em praticamente todas as portas de fábricas.

O quarto elemento é a figura de *Lula*: há uma forte referência na figura de Lula; alguns personagens vêem Lula como um pai, como é o caso de Joaquim. João Chapéu revela que gostaria que o Lula ganhasse pois ele é conterrâneo e também sofreu, como ele, com as precárias condições materiais. Outra personagem que faz uma referência muito forte a Lula é Zélia, que diz sonhar em fazer café para o presidente. Elza relaciona um trecho do hino nacional com a figura de Lula. Para ela, Lula é o filho que não foge à luta. Geraldo considera Lula um herói. As situações em que Lula é referido ocorrem de duas maneiras, a primeira quando o diretor pergunta diretamente sobre Lula, e a segunda quando o diretor faz perguntas referente a época das grandes greves.

A partir dos elementos de regularidade, que são mais perceptíveis, é possível apontar *um conjunto de quatro ângulos* que expõem o campo problemático do trabalho nas fábricas. **O primeiro conjunto** reflete as dificuldades expressas pelos personagens para a sindicalização.

a) *repressão policial*: são basicamente de dois tipos: física e psicológica. A tortura física é referida no filme pelos personagens que contam a repressão sofrida pelos trabalhadores em frente às fábricas, muitos foram agredidos com pontapés e surras, além das torturas que foram cometidas nas prisões pelos órgãos de repressão da ditadura civil-militar vigente no país. As torturas psicológicas eram também realizadas nas prisões pelo aparelho repressor do Estado, mas também pelos patrões, que ameaçavam com demissões. Bitu revela que já apanhou muito nas portas das fábricas, pois era o sindicalista que ficava mobilizando os trabalhadores para aderirem a greve. Miguel também relata que “apanhou” durante os piquetes em frente às fábricas. Além da polícia, os chamados “fura-greve” também eram violentos.

b) *demissões*: são referidas pelos personagens em diversas situações. João Chapéu conta que depois de 41 dias de greve, foi demitido três dias depois de retornar ao trabalho. Para ele, a pior parte da demissão foi o desapontamento do filho. Bitu também foi demitido por participar dos piquetes e das greves.

c) *perseguições*: os diretores do sindicato eram perseguidos pela polícia militar. Nice também revela que viu diversos companheiros do sindicato apanharem. As perseguições também ocorrem em função dos patrões que não empregam pessoas que foram sindicalizadas. Henok revela que nas fábricas existiam pessoas infiltradas que observavam os “líderes” das greves. Os participantes eram identificados e depois muitos foram demitidos.

d) *prisões*: muitos dirigentes do sindicato foram presos durante a greve por estarem organizando os trabalhadores.

e) *apartamento*: alguns personagens contam que tiveram que se distanciar da família em função da militância no sindicato. Nice revela que teve os três filhos enquanto era dirigente do sindicato e que não pode participar do crescimento deles da forma como gostaria. Já Bitu não

acompanhou o nascimento da filha, pois estava participando de uma passeata. Januário diz que existe certa dor, pois não perguntou as filhas e a esposa se elas queriam participar daquela história.

*

Além desses elementos que expressam a dificuldade para a ação sindical, o ***segundo conjunto*** se refere às condições de trabalho nas fábricas. O depoimento dos personagens materializa esses elementos.

a) *precárias condições de trabalho*: no trabalho de peão, há riscos de acidentes de trabalho, como choques elétricos, lesões graves em membros como mãos e dedos e queimaduras graves pela utilização de material inflamável. Além disso, a precarização se dá nos baixos salários que os trabalhadores recebem, pois há a necessidade de trabalhar mais, para poder comprar bens materiais para a sobrevivência.

b) *carga excessiva de trabalho*: alguns depoimentos retratam a necessidade de realizar longas jornadas de trabalho. Miguel também relata a dureza do trabalho e diz que quando entrou na Wolksvagem ficou mais de 70 dias sem folga. No caso de Antônio, a jornada de trabalho foi estendida, pois ele pretendia adquirir muitos bens de consumo.

c) *desemprego*: o desemprego no setor, depois da mudança do modelo de produção nas fábricas, fez com que muitos trabalhadores tivessem que migrar para outros setores (taxista, cobrador, sacoleiro, dona de casa). Além disso, existia perseguição dos patrões que contratavam trabalhadores que foram sindicalizados. Januário, que não chegou a trabalhar como peão, mas era funcionário do partido e acompanhou as transformações do mundo do trabalho, revela que durante certo tempo o emprego corria atrás dos trabalhadores, mas que hoje é diferente. Atualmente, os postos de trabalho são reduzidos, em função da mecanização e da mudança do padrão de produção.

d) *a indumentária operária*: Elza revela como os operários tinham que se vestir no dia-a-dia do trabalho. Avental de couro pesado, luvas e máscara faziam (e fazem) parte da indumentária diária. Nos dias de calor, a situação piorava.

O filme apresenta dois momentos históricos com seus respectivos cenários políticos e econômicos. O primeiro é mostrado com imagens de filmes produzidos no final dos anos 70, juntamente com a narração dos personagens sobre como aquele cenário influenciava a vida na fábrica. *O terceiro conjunto* refere-se ao mundo político-social.

a) *ditadura civil-militar*: cerceamento da liberdade de organização social da classe trabalhadora em sindicatos; direito de greve é praticamente abolido. Os trabalhadores são agredidos fisicamente, Lula é preso junto com outros dirigentes;

b) *expansão*: projeto de expansão da economia brasileira através do investimento do estado na iniciativa privada e estrangeira para a produção automobilística;

c) *movimento de massas*: após o golpe de 1964, os trabalhadores das fábricas automobilísticas deflagram greve geral em 1979. Lula lidera cerca de 140 mil peões. O filme informa todos os períodos de greve em que Lula estava presente e as negociações que foram realizadas com os patrões.

Já o cenário político de 2002 é mostrado no filme com imagens da campanha eleitoral de Lula em caminhada pelas ruas de São Bernardo do Campo, cidade onde começou a sua militância no sindicato e conseguiu projeção política. O filme informa que Lula é favorito na disputa eleitoral daquele ano.

*

A análise ampla e sistematizada dos elementos de regularidade e daqueles que expõem os campos problemáticos, que fazem referência à realidade social, permite observar a

singularidade das ações dos personagens, que constitui um *quarto conjunto* de elementos. Este conjunto pode ser caracterizado como as experiências vividas pelos personagens.

a) *orgulho em ser ex-peão*: demonstrado por Socorro que sonhava um dia poder lutar pelos direitos, como faziam os peões de fábrica. Nice diz que deu a sua contribuição para que as pessoas possam hoje dar a sua opinião. Geraldo, que ainda trabalha como peão diz ter orgulho de fazer um trabalho bem feito, dentro da sua especialidade.

b) *saudade*: ao ver as imagens de sua esposa no filme *A Greve*, Henok se emociona e revela ter saudade da esposa. Já Geraldo, diz ter saudades dos tempos da fábrica, mesmo com todo o sofrimento e as precárias condições de trabalho.

c) *sindicalismo e o conhecimento dos direitos trabalhistas e de fatos históricos*: muitos trabalhadores, principalmente aqueles que saíram do nordeste (maioria) para trabalhar em São Paulo, revelam que durante o tempo em que foram sindicalizados, aprenderam sobre legislação e direitos trabalhistas. Outros revelam que conheceram os fatos históricos da organização da classe trabalhadora no mundo.

d) *surpresa*: Na entrevista com Miguel, público e Coutinho se surpreendem com o seu depoimento. Ele diz que saiu da fábrica para montar um negócio próprio, e quando todos esperam que ele dirá que tem relação com o antigo emprego, ele revela que montou um salão de forró. Em seguida, Miguel diz que tinha um grupo musical que se chamava “Os Sete Nordestinos”, por isso, tinha o sonho de montar um negócio próprio, entretanto, com as demissões do setor automobilístico, as pessoas deixaram de freqüentar o salão, o que levou ao seu fechamento.

f) *preconceito contra os nordestinos*: dentro das fábricas, os nordestinos eram tratados como escravos. Como retrata Zacarias, os patrões aproveitavam para explorar justamente por serem “estrangeiros”.

g) *sofrimento/sagas*: a maioria dos entrevistados revela que sofreram com o trabalho nas fábricas e também com os problemas de sindicalização. Com relação ao trabalho, relatam que ser peão era desgastante, que o esforço físico era grande. Assim, a vida se transforma em uma saga, até em sofrimento.

h) *emoção ao relembrar o passado*: a emoção dos peões também se traduz em gestos. Djalma se emociona quando Coutinho lhe mostra uma filmagem em que ele aparece cantando ao lado de Lula, para uma multidão de trabalhadores. Já João Chapéu chora em frente a câmera ao lembrar do início do casamento e de sua história em São Bernardo do Campo. Pede desculpa por estar emocionado e diz que o filme está retratando a vida dele.

i) *silêncio*: Na entrevista com Geraldo, o personagem recorda os tempos de trabalho na fábrica e diz que não quer ver os filhos passarem pelo que ele passou. Depois disso, ocorre o silêncio e percebemos pelo rosto de Geraldo que ele fica emocionado ao lembrar-se do passado.

j) *construção de identidade*: o filme também mostra a tentativa de construção de uma identidade do que é ser peão. Ela é retratada pelos personagens quando estes revelam que sentem orgulho e que mesmo realizando outras atividades, ainda se consideram peões, como é o caso de Socorro, João Chapéu (que além de se considerar peão, afirma que não tem vergonha de dizer que é comunista), Tê (que se identifica muito com os metalúrgicos, mesmo trabalhando pouco tempo no setor). Geraldo, o último a ser entrevistado, define o que é ser peão em dois períodos históricos. A primeira definição é dos anos 70, quando os trabalhadores das fábricas “rodavam” dentro da mesma empresa para trabalhar em diversas localidades do país. A partir dos anos 80, começou-se a criar a identidade de peão, ou seja, aquele que trabalhava com os pés no chão, na frente de uma máquina, vestia uniforme e batia o cartão. Todos eram peões.

k) *militância*: nem todos os entrevistados do filme foram militantes do sindicato. Mas a maioria revela um valor de militância muito forte, que tem influência na vida de cada um deles. A lembrança da militância é definida pelos entrevistados de diferentes maneiras e intensidade, mas percebe-se que é um fator muito importante na trajetória de cada um.

l) *vida na greve*: muitos depoimentos relatam como eram os relacionamentos com os familiares durante os períodos de greve. Antônio diz que a mulher ficava preocupada com o envolvimento dele no sindicato durante os anos de Ditadura Militar. Outras mulheres apoiavam os maridos e não mostravam contradição na sua opção política.

*

O filme *Peões* apresenta uma série de singularidades que foram observadas a partir da análise. Como apontado anteriormente, a *pesquisa* é utilizada para encontrar as pessoas que participaram de um determinado momento histórico. Se em *Santo Forte*, a pesquisa foi usada com o objetivo explícito de construir um vínculo interacional, em *Peões* ela cria o vínculo e é fundamental para que o filme se realize. Nesse sentido, a pesquisa começa a fazer parte do produto.

Outro aspecto relevante é que os elementos de regularidade, mais precisamente a *memória histórica* e a figura de *Lula* se apresentam como uma espécie de teste para o dispositivo, uma vez que esse tipo de construção não é habitual nos filmes de Coutinho. Percebe-se, contudo, que o risco de uma tipificação é driblado pelas táticas e ações construídas pelo diretor.

Com relação ao *segundo conjunto* de elementos, que se expõem as condições de trabalho nas fábricas, é possível apontar que são elementos que fazem referência ao mundo político e social. As precárias condições de trabalho, a carga excessiva de trabalho, o desemprego e a indumentária operária são situações trazidas pelos personagens como histórias de vida, mas que se organizam a partir da realidade político-social e econômica.

5.5 O Fim e o Princípio

O Fim e o Princípio é um filme em que Coutinho não utiliza o recurso da pesquisa em nenhum momento das filmagens. Diferente de *Santo Forte* e *Peões*, *Fim e o Princípio* é realizado tendo em vista a tentativa de produzir um filme sem pesquisa prévia ou roteiro. A única premissa do diretor é encontrar um povoado, no interior do nordeste, onde as pessoas estivessem dispostas a falar. Essa ideia é expressa pelo diretor no início do filme, que afirma:

Vimos à Paraíba para tentar fazer, em quatro semanas, um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia, nenhum tema em particular, nenhuma locação em particular. Queremos achar uma comunidade rural de que a gente goste e que nos aceite. Pode ser que a gente não ache logo e continue a procura em outros sítios e povoados. Talvez a gente não ache nenhum, e aí o filme se torna essa procura de uma locação, de um tema e, sobretudo, de personagens³⁷.

Essas palavras de Coutinho informam o espectador da possibilidade de o filme se tornar uma *tentativa* de encontrar algo. Ao informar que o filme não tem pesquisa prévia de personagens, tema ou locação, Coutinho abre ainda mais o dispositivo para produzir e obter um processo menos controlado, comparado ao que poderia acontecer caso ele houvesse feito a pesquisa. Mas, o mais interessante é que não percebemos a não existência da pesquisa, tal a vontade do diretor em escutar os personagens. Ou mais exatamente, o filme é a pesquisa. Assim, identifica-se a ação da *escuta*, que é realizada na segunda etapa do filme, quando ele já está em contato com os moradores. O espaço da escuta é oferecido aos personagens como forma de criar o vínculo. Esse espaço pode ser ocupado pelas pessoas da forma como acharem mais interessante. Entretanto, as perguntas realizadas pelo diretor, direcionam os depoimentos com a intenção de revelarem as sagas pessoais. A escuta é uma das principais ações do diretor em função do acionamento de sua processualidade indiciária. No caso de *O Fim e o Princípio*, essa ação é uma necessidade para construir vínculo com esses personagens, uma vez que ele não conhece as pessoas. Sobre a questão da escuta neste filme, Coutinho afirma que o ser humano tem necessidade de ser ouvido na sua singularidade.

Todo mundo quer ser escutado. Tem um troço terrível das pessoas velhas: elas encontram um olhar de uma pessoa e vão lá e não param de falar. É quase patológico. Não tem impulso maior no ser humano que o interesse em ser reconhecido e escutado. Se eu estivesse fazendo para a televisão, isso mudava inteiramente, pois entra o negócio de vender e comprar, o elemento da exibição e da feira da imagem. Vira mercadoria. Mas o estranho é que as pessoas falam o que falam para um documentário, não sabem se um dia o verão pronto e nunca perguntam onde vai ser exibido ou cobram a exibição. Por que falam? Acho que porque sentem que estão sendo ouvidas³⁸.

A escuta se torna fundamental para compreender e entrar no universo do outro. O desprendimento das premissas pessoais possibilita que o diretor abra esse espaço onde os personagens podem se expressar. Conforme Coutinho, essa ação de escuta permite que o

³⁷ Fala de Eduardo Coutinho no trecho inicial do filme *O Fim e o Princípio*. (Grifo meu).

³⁸ Entrevista realizada por Cléber Eduardo, Eduardo Valente e Ruy Gardnier. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/45/entrevistacoutinho.htm>.

diálogo ocorra e mais do que isso, permite ao diretor tentar conhecer o mundo e entender como as coisas são.

A minha tentativa não é mudar o mundo, é tentar conhecer o mundo e ver as coisas como elas são. E eu tenho que entender o lugar de onde eles falam isso, a partir disso eu tenho que saber as razões dele e não as minhas, e sabendo que mesmo quando ele não tem razão, ele tem as suas razões. O que eu penso não vale nada [...] eu tento entender o que pensa os outros a partir de sua vida. Porque não há outra forma de entender o outro se não a partir do que o outro vê. Então é esse esforço que me move, fora disso não tem interesse nenhum fazer filme³⁹.

Durante a conversa com o personagem Leocádio, Coutinho é surpreendido com perguntas sobre a existência de deus no céu. Ele fala que não sabe. Em entrevista sobre o personagem, Coutinho diz que caso tivesse falado que deus não existe, o diálogo com Leocádio poderia não evoluir, pois conforme o diretor:

O que é importante é eu saber como vou continuar. Se eu rompo o pacto do que pertence ao mundo deles e digo não acredito, sou ateu, acabava a possibilidade de conversa. Mas eu estava com a vantagem porque eu entro num mundo mágico onde eu aceito a ideia do outro. Ele coloca uma questão que eu posso romper, mas o importante é que essa relação renda um diálogo em que ele se expresse⁴⁰.

É possível perceber a importância da ação da escuta para construir o *vínculo interacional* com o entrevistado, uma vez que não há pesquisa prévia. O único elemento que garantiria a Coutinho alguma possibilidade de controle no documentário é a figura de *Rosa*. Contatada por uma produtora de Coutinho, Rosa é professora e trabalha como voluntária na Pastoral da Criança. Conhecedora do sítio Araçás, onde as filmagens são feitas, ela assume a mediação entre Coutinho e a comunidade. Ela faz o levantamento dos possíveis entrevistados e se transforma em produtora local e articuladora de todo o processo do dispositivo. Sem Rosa, Coutinho não teria condições de fazer o filme.

Outro elemento bastante peculiar deste filme e que caracteriza a ação de Coutinho é a *persistência*. O diretor não desiste de entrevistar todos os parentes que foram mapeados por Rosa. Os dois personagens que mais apresentam resistência ao falar são Leocádio e Chico Moisés. No início da conversa, Chico Moisés se mostra arredo, mas depois de conseguir colocar Coutinho na sua trama de palavras, começa a “gostar” de conversar, pois percebe que está ganhando o jogo. Em uma das cenas finais do documentário, Coutinho retorna à casa de

³⁹ A entrevista como arte do encontro no documentário. Entrevista realizada pela Casa do Saber-RJ em 15/09/2008. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=jbJi_S_St88.

⁴⁰ Idem.

Chico Moisés e eles travam um diálogo bastante interessante. Chico Moisés fala para Coutinho:

Será possível que você peje para me pegar e nunca pega e eu sempre vou continuando sempre na mesma linha? [...] O sabido é o senhor. Se eu fosse sabido eu que andava filmando e procurando as pessoas. [...] Acha que eu sou sabido? [...] Só porque eu estou sendo filmando assim? [...] Que pena né? E o que sei não disse, só fiz começar. O senhor entendeu tudo.

Com alguns personagens, Coutinho consegue mais do que mostrar a intimidade e a vida das pessoas, ele consegue uma espécie de *cumplicidade* que é mais evidenciada nas conversas com Leocádio, Chico Moisés e Mariquinha. A cumplicidade aparece também quando alguns personagens se mostram receptivos com Coutinho e a equipe de filmagem. Com isso, é possível observar que o dispositivo oferecido pelo diretor possibilita essa cumplicidade, uma vez que procura não controlar todos os processos.

O acaso, a surpresa e a incerteza do resultado é que me interessam. Eu acho que as relações dão certo quando não são pergunta e resposta, mas um ato colaborativo. O ato de filmagem é assim: a pessoa me diz alguma coisa que nunca vai repetir, nunca disse antes ou dirá depois. Surge naquele momento. E isso não é pingue-pongue. As pessoas interagem comigo. Um português me contou que foi ver Santo Forte e de repente sentiu que as palavras saíam de um “entre lugar” que não existe na entrevista típica⁴¹.

A partir disso, é possível identificar uma série de elementos presentes nos filmes que possibilitam colocar em evidência *dois* processos fundamentais: 1) a trajetória de vida e o aprendizado; e 2) os problemas sociais mais frequentes na velhice. No primeiro processo é possível verificar a ocorrência dos seguintes elementos:

a) *sagas*: vidas que se assemelham em alguns aspectos, como a crença em deuses e histórias místicas. Vidas que se cruzam pelo esforço que fizeram e fazem para sobreviver, seja para sobreviver materialmente, como para se manter lúcido diante das transformações e da realidade. Também se manter capaz de agüentar a saudade daqueles que já se foram e também daqueles que estão longe.

b) *trabalho que ensina*: O trabalho ensina a compreender como funciona o mundo. No caso dos sertanejos, o trabalho braçal e o contato direto com a terra geram sabedoria. Nato, por

⁴¹ FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. Psicologia USP, São Paulo, p. 130 – 138, janeiro/março 2009.

exemplo, sabe onde pode cavar um poço para encontrar água só pelos indícios trazidos pelas árvores e pássaros. Além disso, a sabedoria acumulada de anos de trabalho na terra, faz com que consiga interpretar esses sinais. Pelo fato de os personagens terem origem camponesa, há relação ontológica entre homem e natureza, que possibilita ao homem fazer descobertas e compreender a vida por meio dessa relação.

c) *morte*: A morte é um aspecto que permeia todos os personagens. Até mesmo no casal que vive junto há 40 anos, o medo da morte aparece em pensar como vai ser a morte. Para isso, acreditar que só deus sabe a hora de todos, é uma forma de lidar com o medo.

d) *emoção*: muitos personagens se emocionam ao contar histórias de amor, de família, de amigos e pessoas queridas. Zé de Souza se emociona e chora ao receber a visita de Rosa e Coutinho. Outros, como Mariquinha, dão risada ao contar que ainda gostam de beber.

e) *saudade e lembrança*: Os personagens são estimulados por Coutinho a contar da sua juventude, quando namoraram, quando casaram, por quem se apaixonaram. Ao relembra o passado, os personagens revelam saudade dos tempos da juventude. Entretanto, também relatam um passado de muito trabalho e sofrimento na roça. A saudade e a lembrança estão presentes e são expressas em quase todos os depoimentos, principalmente pelos questionamentos de Rosa, que indaga sempre: “Tem saudade...?”

f) *crença*: Este é um elemento bastante presente nos depoimentos. Ele pode ser de dois tipos, o primeiro é a crença na religião e em deus. O segundo, é a crença em histórias de casos que teriam ocorrido na região há muitos anos e que são passados de geração em geração. O caso que mostra isso é a história dos bebês que nasceram e morreram sem serem batizados. Na crença não há espaço para a dúvida ou a contradição, a vida e também a morte são entregues a deus, que sabe recompensar depois aquele que sempre se mostrou devoto;

g) *descrença*: Entretanto, um personagem ousa colocar em dúvida a fé é Chico Moisés, que se diz cansado de rezar e se dedicar, mas nunca ser recompensado.

h) *tradição familiar*: No sítio de Araçás, os moradores são todos da mesma família. Rosa conhece praticamente todos os seus familiares. Na casa de Rosa, também mantêm-se a tradição de fazer as refeições em família, tanto que a última cena do filme é a família de Rosa

arrumando a mesa para o almoço. Assim, os valores culturais são compartilhados na comunidade.

i) *lucidez*: Em alguns casos, como Leocádio e Luca, o pública fica em dúvida se eles ainda são lúcidos. Luca, que quase não enxerga, não consegue responder as perguntas de Rosa. Já Leocádio é enigmático e por vezes revela certo distanciamento da realidade.

j) *tranquilidade*: O fator idade traz certa tranquilidade há alguns entrevistados. Maria Borges, que trabalhou durante anos como parteira, diz não ter medo da morte e passa os dias em casa, quase sempre sozinha. O jeito de falar e a forma como encara a morte, parecem revelar que já não se surpreende mais com a vida.

*

Após esse conjunto, é possível apontar os elementos que evidenciam os problemas sociais mais frequentes na velhice e que são informados pelo filme.

a) *solidão*: a solidão pode ser expressa através de falas, ações e gestos e também pode ser revelada no medo de vir a ficar só. No caso de Vermelha, existe um receio de não querer ficar sozinha, pois não pretende ver os dois filhos casados. Para ela, o medo é de tal magnitude que os filhos são vistos como propriedade e eles sim, podem ficar sozinhos. Ao ser indagada por Rosa se gostaria de ter uma outra mulher na casa para ajudar, responde: “é melhor ficar sozinha do que mal acompanhada”

b) *abandono*: alguns idosos permanecem sozinhos e quase não tem mais contato com outros. Zé de Souza passa os dias sentados na cadeira vendo o movimento da rua e quando consegue ver alguém, abana. Mantém também certo distanciamento da filha.

c) *trabalho em excesso*: o filme não informa diretamente que existe uma condição de trabalho extenuante. Mas, alguns indícios mostram essa condição. É o caso de Vigário, que trabalha no campo até tarde. Seu rosto queimado de sol revela que passa horas fora de casa. Outro caso é de Tia Dôra, que criou as duas filhas enquanto trabalhava na roça.

d) *problemas de saúde*: Alguns personagens expressam problemas de saúde que acabam sendo comuns em função da idade avançada do corpo. Zé de Souza é surdo e passa quase o dia todo sentado. Só consegue se comunicar quando alguém escreve algumas linhas no caderninho que carrega consigo. Outras doenças foram desenvolvidas em função do trabalho braçal cansativo nas lavouras, outros não têm ligação direta com o trabalho manual, como o caso de Zequinha Amador, que se diz adoentado, mas não sabemos exatamente do quê.

e) *idade*: revela sabedoria e ao mesmo tempo rebeldia para tratar com aqueles que vem de fora. O personagem que expressa essa rebeldia é Chico Moisés que coloca Coutinho em um jogo de palavras. O diálogo entre os dois revela muito da complexidade da personalidade do entrevistado. Chico Moisés condensa um pouco de cada uma das personalidades que estão presentes no filme e por essa razão é o último a ser entrevistado.

O Fim e o Princípio carrega consigo a expectativa de encontrar na comunidade rural elementos suficientes para a produção de um documentário que dê conta de mostrar a realidade daquele povoado. As ações de Coutinho estão direcionadas a escutar aqueles personagens na sua singularidade.

O conjunto de elementos, que deriva das falas e dos gestos dos personagens, constrói diante dos espectadores uma Araçás de extremos, mas também de semelhanças. Constrói uma vida de trabalho duro na roça, de valor em uma crença que ajuda, mas que também sabe castigar, principalmente aqueles que não acreditam. Constrói uma vida de sofrimento pelos problemas de saúde, mas também de descontração ao lembrar os tempos de juventude, de casado e de solteiro. Constrói uma interação com o diretor, que chega a ser de cumplicidade, pois muitos personagens contam momentos íntimos de suas vidas. É uma interação que proporciona também a possibilidade de jogar, brincar com o desconhecido, como faz Chico Moisés, que coloca em dúvida suas próprias ações e palavras. Os depoimentos também constroem um momento de troca, uma interação que proporciona ao espectador a possibilidade de uma reflexão sobre o sentido do conhecimento e o sentido da vida. As cenas em que as pessoas aparecem sem serem entrevistadas retratam também um pouco da “normalidade” e da serenidade da vida dos idosos de Araçás.

6 ESTUDO TRANSVERSAL: AS LÓGICAS DO DISPOSITIVO

Este capítulo tem o objetivo de realizar uma análise transversal dos cinco filmes estudados nessa dissertação. Dando sequência a tentativa de descobrir as lógicas do dispositivo, esta etapa da pesquisa tem como base os conhecimentos adquiridos nos dois capítulos anteriores, mas procura ir além delas. A análise transversal consiste na observação dos indícios deixados por cenas selecionadas como base no conhecimento obtido dos estudos realizados nos capítulos anteriores deste trabalho. Selecionei 47 cenas: 10 de *Cabra Marcado para Morrer*, 11 de *Boca de Lixo*, 8 de *Santo Forte*, 9 de *Peões* e 9 de *O Fim e o Princípio*. As cenas foram “nomeadas” para identificação e referência no texto cuja ação é a mais significativa presente na cena.

O conjunto de 47 cenas foi selecionado a partir da sua singularidade e destaque no filme. Para isso, levei em consideração as falas e expressões corporais dos entrevistados, as ações do diretor e da equipe do filme no *set* de filmagem e indícios que levassem a compreender como o filme era construído. Após uma descrição detalhada⁴² das ações visíveis nas cenas, estas foram sucessivamente rearranjadas conforme *tipos de ação interacional* que se podiam distinguir. Foram feitas, assim, agregações em que tais ações pudessem compor conjuntos internamente relacionados.

Depois de realizado este trabalho, encontrei 20 tipos de ações interacionais caracterizadoras do dispositivo, que se manifestavam (embora com variações) em diferentes cenas. 8 ações expressam a lógica de funcionamento e as demais, as táticas que fazem funcionar a *pessoalização*. Naturalmente, uma mesma cena comporta diferentes tipos de ação – o que leva à possibilidade de incluí-la em diversos conjuntos.

Os tipos de ações foram descobertas depois da descrição das cenas. Neste estudo, foi possível identificar um mesmo tipo de movimento interacional (tipo de ação interacional) em diferentes cenas de documentários diversos. Isso sublinha que tais gestos e processos não são casuais nem determinados apenas pela circunstância específica de um documentário, mas sim demarcam uma prática interacional do diretor e de seus filmes. Podem, portanto, ser percebidos como as lógicas principais que constituem o dispositivo.

O ponto de partida para o estudo foi a identificação das lógicas principais que explicitam o funcionamento do dispositivo, sendo que as duas primeiras foram o

⁴² A descrição detalhada é apresentada em anexo, para eventual consulta do leitor.

procedimento indiciário e a escuta sistematizada do diretor, que também serviram de base para a formulação da hipótese heurística da pesquisa. Essas duas lógicas já foram longamente tratadas no corpo da dissertação, e não pedem maior desenvolvimento neste ponto. Neste capítulo, começo pela *pessoalização*, que funda a interação e que parece ser a lógica principal que descobrimos pela investigação.

Uma das percepções centrais, nesse processo transversal, foi a constatação da centralidade da *pessoalização*. A relevância especial dessa lógica será examinada adiante – mas desde já exponho a variedade de táticas e de modos de ocorrência dessa lógica nos documentários. Encontramos os seguintes modos:

1) Pessoalização

- a) Deixa o entrevistado se sentir a vontade
- b) Relação construída a partir de pesquisa prévia
- c) Valoração da singularidade
- d) Personagens que reclamam atenção
- e) Importância da inserção no filme para a vida das pessoas
- f) Convencimento para falar
- g) Entrada no universo do outro
- h) Aceitação de que o participante assuma a situação
- i) Aceitação de que o participante direcione o dispositivo
- j) Surpresa como resultado da abertura do dispositivo
- l) Viabilizar a emoção
- m) Linhas de tensionamento

Outras lógicas também foram descobertas nesse processo. São elas:

2) Exposição de processos de construção

3) Informações sobre o contexto das filmagens

- 4) **Inclusão das recusas de participação**
- 5) **Favorecimento da expressão de auto-percepção**
- 6) **Possibilidade de teatralização de situações vividas**
- 7) **Perguntas abertas – escavando a interação**
- 8) **Concretização de situação/realidade social com base na experiência da pessoa**

*

1) **Pessoalização**

A partir de agrupamentos por ações interacionais, ou seja, por características que possibilitam que as ações realizadas nas cenas se aproximem de outras realizadas em outras cenas, identifiquei a existência de uma lógica que impulsiona a interação e indica o tipo de ação que é realizada pelos núcleos (filmes) do dispositivo interacional “filmes de Eduardo Coutinho”. A lógica fundante da interação é a *pessoalização* e representa um índice da situação que está sendo mostrada pelo documentário. Nesse sentido, a pessoalização se torna fundamental para o tipo de interação que é realizada. A pessoalização é encontrada em todos os filmes analisados, porém ela é expressa de maneiras distintas, como mostraremos adiante.

As diversas cenas agrupadas indicam uma clara tentativa, por parte do diretor, de construir a pessoalização, que como apontamos, é a lógica fundante do tipo de interação que é tentada pelo dispositivo. Na cena “Rosa explica o que é o filme” (F&P)⁴³, Rosa diz a uma senhora qual o objetivo do filme. Nesta cena, o diretor tenta envolver os moradores da comunidade em seu projeto, uma vez que pede a Rosa para explicar o que eles estão fazendo ali. A construção de pessoalização com os demais moradores das comunidades vizinhas tem como base a interação realizada por Rosa. No entanto, essa tentativa com as comunidades vizinhas não se efetiva, uma vez que a mediação de Rosa não foi produtiva para estabelecer a pessoalização como lógica fundante da interação. Houve outro tipo de interação, que se baseava muito mais no relato dos moradores sobre os problemas para escoamento da

⁴³ Para facilitar a leitura, optei por realizar um sistema de identificação dos filmes em siglas. Cabra Marcado para Morrer será (CM), Boca de Lixo (BL), Santo Forte (SF), O Fim e o Princípio (F&P) e Peões, como é uma só palavra, será mantido.

produção da comunidade do que propriamente uma interação focada nas pessoas, que interessa mais ao diretor como forma de expor os problemas sociais da comunidade.

Já na cena “Leocádio” (F&P), há um outro tipo de pessoalização que está tentando ser construída. A aposta do diretor é de que Leocádio poderá gerar um bom nível de pessoalização que consiga gerar interação. Para isso, Coutinho passa a procurá-lo para uma conversa. No início da cena, Rosa leva a equipe até a casa de Leocádio. A cena mostra a tentativa de encontrá-lo disposto a conversar, pois Rosa e Coutinho são mostrados em frente a casa de Leocádio. Ao perceber que ele aparece na janela, Rosa pergunta se ele pode conversar hoje, pois “aquele pessoal está aqui”. Essa afirmação de Rosa indica que não é a primeira vez que Leocádio é procurado para conversar. Quando ouve-se a voz do entrevistado dizendo que “está sem pontuação para nada”, Coutinho pergunta se ele prefere conversar outro dia. O corte na cena e a posterior aparição de Leocádio na janela, indica que houve outra conversa de convencimento com Leocádio.

Um terceiro tipo claro de construção de pessoalização é a cena “Primeiro contato com os catadores” (BL). O diretor deixa a câmera ligada enquanto caminha pelo lixão a procura de pessoas dispostas a falar. A primeira reação das pessoas é se esconder da câmera, mas depois de um tempo, algumas pessoas se aproximam e começam a falar que são trabalhadores e que estão naquele local pois dependem daquilo para sobreviver. A primeira reação das pessoas, depois do estranhamento em ver a câmera circular pelo local, é firmar uma posição defensiva, “todo mundo está aqui porque depende”, “ninguém está roubando”. Essa posição defensiva é um primeiro passo para a construção da pessoalização, pois possibilita que as pessoas procurem a câmera para se expressar.

Outra tentativa de construção de pessoalização ocorre na cena “Jurema” (BL). No início da cena, a entrevistada Jurema se mostra contrária a investida de Coutinho para entrevistá-la. Ela fica de costas para a câmera e não está disposta a completar o espaço da escuta que é oferecido a ela: “Conversar o que? Eu não tenho nada para conversar.” Após essa recusa, o filme mostra Jurema em frente de casa com os filhos. Ela fala sobre a vida e sobre como é criar os filhos dentro do lixão. Esse processo que o filme mostra indica que houve um outro tipo de construção de pessoalização com Jurema que não envolveu a câmera: “Não quer conversar? Faz como eu aquele dia com vocês. Eu não estava disposta a conversar com ninguém. Se é para falar besteira, eu não falo. Quando vocês vinham eu fugia, sentava no meu canto”.

Este processo de pessoalização está presente no conjunto de ações interacionais. Dessa forma, a pessoalização não indica que os documentários sejam “histórias de vida”. Na verdade, o que ocorre é que o diretor faz decorrer de um agregado de lampejos pessoais um processo cultural coletivo, abrangente, que atravessa o conjunto, mas que não é decorrente de uma “regra sociológica”. O que decorre disso está relacionado à perspectiva de que o social se manifesta em variações com sintonia interna, malgrado as diferenças pessoais. Ao mesmo tempo, o “padrão social” não é externo a essas pessoas, como se fosse imposto sobre elas, mas um reflexo da estrutura social a qual as pessoas vivem.

a) Deixa o entrevistado se sentir a vontade

Nas cenas “Mariquinha” e “Despedida” (F&P), a entrevistada Mariquinha ri e bate na perna de Coutinho. Depois de um início de conversa em que se mostra um tanto distante, Mariquinha começa a falar e se sente a vontade para brincar com o diretor. Diz que é bom conversar com “um senhor tão bonzinho” e se sente a vontade para comentar sobre a sua vida pessoal. Diz que bebe cachaça e que as pessoas não gostam dela porque ela “é nojenta⁴⁴” e não “gosta de adular ninguém”. A pessoalização chega a tal nível que na cena “Despedida”, Coutinho e Mariquinha são filmados bem perto um do outro e percebe-se o quanto aquele momento é importante para os dois.

Na cena “Thereza” (SF), a personagem Thereza se sente à vontade para falar sobre os acontecimentos de sua vida. Fala até mesmo quando não é estimulada pelo diretor. Essa situação, tanto de Mariquinha quanto de Thereza é resultado de um esforço consciente do diretor de fazer o entrevistado contar detalhes da sua vida para a câmera. O esforço de fazer o entrevistado se sentir à vontade é utilizado quando o diretor percebe que a pessoa é mais desinibida. Em outros casos, em que o entrevistado pode não vir a se sentir à vontade da mesma forma que nessas duas cenas, o diretor procura outras táticas para fazer com que ele fale.

⁴⁴ A palavra “nojenta” tem um significado diferente para os moradores da região. Na Paraíba, nojenta significa uma pessoa que não gosta de adular ou paparicar as pessoas. Corresponde a ficar na sua, não se envolver demais com os outros.

b) Relação construída a partir de pesquisa prévia

Na cena “Thereza” (SF), Coutinho faz perguntas para a entrevistada que indicam que ele a conhece. Sabemos que a pesquisa prévia para mapeamento da comunidade fez parte do processo de construção do filme *Santo Forte*. Esse mapeamento consiste em entrevistas com os moradores, realizadas por pesquisadores da equipe de filmagem. A personagem Thereza foi uma das pessoas entrevistadas pelos pesquisadores e selecionada por Coutinho para a entrevista no filme. Na cena, a referência a essa pesquisa ocorre quando o diretor faz perguntas mais específicas sobre a vida de Thereza. Isso indica que houve algum tipo de contato anterior com este personagem que possibilitou que a interação fosse construída desde o início da conversa. Além das perguntas do diretor, a própria Thereza faz menção a esse contato anterior, quando diz no filme que a história que vai contar não foi falada na entrevista com os pesquisadores do filme.

Na cena “Surras dos Santos” (SF), Coutinho começa a entrevista fazendo uma pergunta sobre a vida da personagem Carla. Esta pergunta só foi possível porque ele tinha informações prévias. A personalização, que garante o nível de interação desejada, é criada a partir de informações anteriores sobre a pessoa e que possibilita ao diretor explorar a singularidade da entrevistada.

Na cena “A equipe no filme” (SF), a personagem Vera é uma espécie de mediadora entre a comunidade e o diretor. Ela expressa isso verbalmente quando afirma que foi a porta de entrada para o documentário acontecer na comunidade. Ao fazer essa afirmação, Vera admite que houve algum contato anterior ao que foi registrado pela câmera e que esse contato foi importante ao ponto de merecer ser mencionado no filme. Com isso, pode-se apontar que uma primeira etapa da personalização é criada antes mesmo do primeiro contato visual de Coutinho com a comunidade. Isso possibilita ao diretor conhecer previamente a comunidade e seus habitantes, o que lhe permite ter “garantias” de que o processo será realizado.

A pesquisa possibilita selecionar pessoas cuja interação seja mais significativa para os objetivos do documentário. Isso não corresponde, entretanto, a escolher pessoas que dizem o que o diretor quer ouvir, mas sim de selecionar pessoas que, de algum modo, possam oferecer ângulos pregnantes, singularidades e indícios que iluminem a circunstância e que fazem perceber o grupo.

Na cena “À procura dos peões” (Peões), Coutinho aparece em uma reunião com integrantes do sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo e outros trabalhadores e pede para eles identificarem em fotografias e em vídeos os demais companheiros da época das greves no setor nos anos 79 e 80. O diretor explica que está fazendo um filme com base na lembrança dos participantes sobre as greves desses dois anos. Com isso, o diretor pede para que os trabalhadores o ajudem a encontrar os peões cuja militância não os tornou social ou politicamente conhecidos. Ao fazer esse movimento de procura e pesquisa dos “anônimos” com os sindicalistas, Coutinho obtém um número bastante razoável de pessoas para entrevistar e constrói a interação necessária para a realização do filme. A cena mostra a preocupação do diretor em encontrar aqueles que participaram ativamente das greves, mas que tiveram que percorrer outros caminhos para sobreviver depois que ficaram desempregados em função da militância. No decorrer do filme, ele irá encontrar diversos peões que tiveram que deixar a profissão, pois foram demitidos e perseguidos e não conseguiram mais arrumar emprego na área. Outros se afastaram por problemas de saúde e também pessoais, como a saudade dos filhos e da família.

Percebe-se aí uma diferença no tipo de pesquisa prévia. Nas duas primeiras, a pesquisa serve para conhecimento das pessoas que vivem naquela comunidade. Nas duas últimas cenas, a pesquisa se refere a necessidade de um conhecimento da situação para conseguir construir a pessoalização.

c) Valoração da singularidade

Na cena “Thereza” (SF), a entrevistada Thereza consegue expressar a sua singularidade. É a entrevistada que mais tempo aparece e por isso consegue contar em detalhes os acontecimentos pelos quais passou e a sua visão sobre o mundo e a religião.

A mesma situação ocorre na cena “Surras dos santos” (SF), em que a entrevistada Carla consegue expressar as situações em que viveu. Ela conta em detalhes as “surras” que levava dos “santos”. Em um momento da cena, Carla diz que por não cumprir as regras pré-estabelecidas pela religião que seguia sofria as “surras”. Além disso, Carla confessa que foi abusada sexualmente por um pai de santo que ela chama de charlatão. A singularidade e a particularidade dos acontecimentos na vida de Carla são expressos por ela com certa facilidade, o que faz dela um diferencial também no filme.

“Luíza” (Peões), também consegue manifestar os acontecimentos peculiares da sua vida. Ao conseguir expressar a sua singularidade, ela fica como personagem marcante do filme, uma vez que seu envolvimento com a política se dava nas horas em que os sindicalistas se encontravam na cantina do sindicato para discutir estratégias e táticas de enfrentamento contra os patrões. Luíza, que era cozinheira do sindicato, participava das reuniões e dava “palpites” para os dirigentes sindicais sobre o que eles deveriam fazer para organizar os trabalhadores na luta por melhores salários e condições de trabalho. Além disso, Luíza fala sobre sua vida pessoal e diz que a coisa que mais gosta na vida é falar palavrões e xingar as pessoas. Em um trecho da cena ela diz que quando os filhos eram pequenos brigava com eles: “vem para casa, filha da puta!”

Luíza se destaca no filme, pois além de contar seu envolvimento com as greves da época, que ela apoiava, conta situações vividas por ela com o marido que conheceu quando foi morar em São Paulo: “Nós tivemos um grande desentendimento. Foi porque eu joguei uma pedra nele e machuquei e ele falou que desse jeito não dava para viver comigo, ele bebia muito”. A singularidade de Luíza também aparece quando se diz livre: “Livre! Eu sempre fui. Em tudo eu sou livre. Em namoro, política, filho, cozinhar, lavar, eu tenho as minhas mágoas, às vezes eu choro eu xingo, mas eu sou livre. Eu saio ali fora eu sou livre”.

Na cena intitulada “Hoje eu acordei macho” (SF), a entrevistada Quinha é a personagem principal. Ela mora em uma pequena casa com os sete filhos e sua singularidade é ser pai e mãe ao mesmo tempo. Depois da morte do marido, ela assumiu uma dupla personalidade. Na entrevista, Quinha diz “eu já falei para vocês que eu tenho duas personalidades. Um dia eu tô fêmea, outro dia eu tô macho. Vocês não tem pai, eu tenho que ser mãe e pai, então tem que ser mulher e homem para tudo. Eles acham muito engraçado”. Quinha precisa assumir essa dupla personalidade, pois é responsável pelo sustento de toda a família. Ela conta que é bastante complicado viver na favela sem muitas condições materiais, mas que nunca deixou os filhos passarem fome. A personalidade forte de Quinha e a necessidade de ser pai e mãe ao mesmo tempo fazem com que ela seja um personagem importante no filme e ao mesmo tempo relate as condições precárias em que as pessoas vivem nas favelas.

A personagem Mariquinha na cena “Despedida” (F&P) se destaca pelo fato de ser uma idosa que bebe cachaça. Na cena, ela fica encabulada, coloca as mãos no rosto, mas diz: “Muito, muito. Eu bebo muito. Aí, faço as minhas feiras, pago a quem eu devo e venho

embora. Aí chegar em casa é que eu bebo”. Ela é um personagem que consegue se expressar na sua singularidade e se diferenciar dos outros pela sua sinceridade. Ela diz que o pessoal de Araçás não gosta muito dela, pois ela não gosta de adular os outros. “Eu não gosto de adular ninguém. Gosto de quem gostar”.

A história de vida de Elizabeth Teixeira (CM) faz dela um personagem que se diferencia dos demais. Na cena “O reencontro com João Pedro”, Elizabeth conta detalhes da vida de João Pedro e das atividades políticas do marido para organizar os camponeses na luta pela terra. O envolvimento de Elizabeth nessa luta é um diferencial e a faz ser o personagem mais importante do filme, uma vez que é a memória dos acontecimentos políticos e sociais que culminaram no assassinato do marido, por fazendeiros e latifundiários. Ela relata: “Várias vezes ele foi preso por vários policiais. Uma vez chegou vários policiais, e ele não deu tempo nada nada, eles pegaram ele e levaram preso nu da cintura para cima. Ele acreditava na luta, o latifúndio unido ofereceram dinheiro para que ele deixasse a luta... eu recordo isso todos os dias e todas as noites a dureza que ele enfrentou e nunca esmoreceu ele nunca chegou em casa para dizer Elizabeth eu estou arrependido. Nunca. Era firme”.

Na cena “Chico Moisés” (F&P), o personagem Chico Moisés se diferencia dos demais por implementar um dispositivo criado por ele para jogar com Coutinho. Já a cena “Jurema” (BL), expõe a particularidade da entrevistada Jurema, que acredita que criar filhos é uma arriscada diversão e não uma coisa difícil. A cena “Despedida” (F&P) expõe novamente a singularidade dos personagens Leocádio e Chico Moisés. Nestas cenas, o diretor consegue um nível muito particular de interação, que não se repete com os demais personagens. Já na cena “Papai Noel” (BL), o personagem Enock, conhecido como Papai Noel, é um personagem singular, pois consegue fazer relações do lixo com a vida.

Ao enfatizar personagens singulares, o filme consegue apresentar uma percepção de grupo que não decorre de regras estabelecidas ou abrangentes. A singularidade não expressa, entretanto, indivíduos isolados. A partir do acionamento da processualidade indiciária, os singulares podem ser articulados entre si gerando percepções gerais. Isso facilita perceber o conjunto.

d) Personagens que reclamam atenção

Na cena “Thereza” (SF), a entrevistada reclama atenção do diretor. Ela pede se ele não quer saber de uma cirurgia que ela fez. Coutinho diz para ela contar. Mas parece que Thereza dá uma importância maior ao fato do que aquela que Coutinho está disposto a oferecer. Ela repete “Olha, posso contar?” e Coutinho diz “Pode falar”. Ela começa a contar da cirurgia e diz “Ouça bem!” Essas falas da entrevistada indicam que ela reclama uma maior atenção do diretor para aquilo que ela tem a dizer. Nesta cena em que a entrevistada exige a atenção de Coutinho percebe-se que há alguma ação que faz com que ela tenha esse tipo de reação. A cena indicia que o diretor não estava interessado no assunto trazido pela personagem. Isso leva a compreensão de que havia certa resistência por parte do diretor em ouvir o que a entrevistada tinha a dizer. A cena sugere então, que há seleção de personagens. Esta cena mostra que não é qualquer forma de pessoalização que interessa ao diretor. A recusa da atenção por parte de Coutinho e a sua permanência na cena indicam ao espectador o modo de fazer o filme, enfim, mostra que há seleções.

e) Importância da inserção no filme para a vida das pessoas

Na cena “A esperança da volta” (CM), o personagem, questionado pelo diretor, diz que nunca tinha perdido a esperança de que o pessoal do filme voltasse para completá-lo. Cícero, que foi trabalhar em São Paulo, revela que tinha esperança de ver o filme completo e que pensava muito nisso, demonstrando a importância que aquele processo teve na sua vida. Ele encerra a entrevista com uma frase muito simples, “aquele que morre não vê, mas aquele que não morre, vê”.

Na cena “O reencontro com Elizabeth” (CM), a personagem Elizabeth Teixeira, cuja vida e os depoimentos são o fio condutor do filme, está escondida em uma pequena cidade do Rio Grande do Norte. Ela teve que se exilar na cidade, pois foi duramente perseguida pela ditadura militar. Ao reencontrar Elizabeth, Coutinho pergunta a ela se depois do filme ela vai “voltar para o mundo”. Elizabeth diz que sim e revela a importância do filme para a sua vida quando diz que vai voltar para a cidade onde fez a luta política para procurar os filhos que estão com o pai.

A cena “O filme para a vida de Elizabeth” é uma consequência da cena analisada anteriormente. O próprio diretor nesta cena apresenta a importância do filme para a vida de Elizabeth ao narrar que as filmagens na pequena cidade do Rio Grande do Norte representaram para Elizabeth o “fim de um longo período de clandestinidade. Ao concordar em ser filmada ela deixava de ser Dona Marta e voltava a ser Dona Elizabeth”. Nesse sentido, o filme se tornou decisivo para a vida de Elizabeth e foi responsável pela volta dela ao mundo que teve que abandonar em função de perseguições políticas.

A cena “A palavra mais bonita que existe é sindicalismo” (Peões), retrata a vida de João Chapéu. Em uma parte da cena, João Chapéu se emociona ao falar dos tempos em que era peão na fábrica da Mercedes. Depois de dizer que estava emocionado, ele revela: “Esse filme... a minha vida... na realidade... esse filme está sendo filmado a minha vida hoje... desde que eu vim do meu nordeste para cá a minha vida foi uma novela.” João se sente emocionado, pois o filme está contando a sua história de vida, que ele próprio considera uma novela. O filme oferece então, uma interação que se objetiva no filme. No caso destas cenas, o encontro entre indivíduo e filme produz interação capaz de gerar a emoção.

f) Convencimento para falar

Na cena “Leocádio” (F&P), Rosa aparece perguntando a Leocádio se ele “quer conversar hoje” pois “aquele pessoal está aqui”. Essa pergunta indica que não é a primeira vez que Leocádio é procurado para dar entrevista. A primeira resposta de Leocádio é dizer “que está sem pontuação para nada” e a primeira reação de Coutinho é perguntar “o senhor prefere que a gente volte outro dia?” Imediatamente depois disso, a cena já mostra Leocádio conversando com Coutinho na janela, o que indica que houve outro tipo de negociação ou convencimento para que Leocádio falasse.

Na cena “Jurema” (BL), o convencimento para falar parece mais sutil. Depois de a cena mostrar a recusa da entrevistada Jurema em falar para a câmera, o filme mostra outra fala dela, em que ela aparece falante e muito disposta. A passagem da Jurema que recusa a fala para a Jurema que fala, caracteriza que houve algum tipo de convencimento para que ela falasse. Esse convencimento se caracteriza principalmente pela retirada do elemento que gerava a recusa. Ou seja, para convencer a personagem a falar, Coutinho retirou a câmera da cena e conversou com Jurema sem a presença desse elemento.

Nestas duas cenas é possível observar que a recusa do personagem em participar do dispositivo instiga o diretor a justamente procurar essas pessoas. Ele percebe que ao recusar a fala quando o diretor aparece com a câmera, a pessoa deve ter algo muito importante para falar, por isso, ele aposta em uma “perseguição” que consiste em convencer a pessoa a falar para ele. Na cena “Jurema”, a personagem no início se mostra bastante resistente, entretanto, o processo de convencimento do diretor faz com que ela se mostre e comece a contar sobre a sua vida dentro do lixão e conseqüentemente dos problemas enfrentados por ela para sustentar os filhos, que na verdade, para ela não são problemas, mas uma arriscada diversão.

Nas cenas analisadas é possível apontar que alguma ação realizada fora da cena foi acionada para construir o convencimento para o entrevistado falar. O processo nestas cenas parece obedecer a uma seqüência de mostrar a cena de recusa e depois a cena de participação do entrevistado. Por isso, há uma ação que é realizada e que não é mostrada, apenas indiciada.

g) Entrada no universo do outro

Na cena “Leocádio” (F&P), Coutinho entra no universo construído pelo entrevistado. Leocádio diz viver em uma espécie de “cova dos leões”, em uma “caverna onde colocaram o profeta Daniel”. Para não perder o momento da interação, Coutinho se vê obrigado a entrar no universo de Leocádio e estimula para que ele conte mais sobre as suas percepções da vida. Depois dessa entrada no mundo do outro, Coutinho consegue um depoimento impressionante de Leocádio. A interação criada com a entrada no universo do outro, possibilita a Leocádio também participar do dispositivo a partir de suas convicções. Ele diz que Coutinho é o “chefe das caravelas” e como “Pedro Alvarez Cabral quando descobriu o Brasil”. Essas frases permitem entender como Leocádio vê e interpreta o trabalho realizado por Coutinho. A percepção de que Coutinho é como o “descobridor” do Brasil ajuda a entender a postura investigativa do diretor, faz perguntas sempre na tentativa de descobrir mais sobre as percepções de vida dos entrevistados.

Na cena “Despedida” (F&P), mais uma vez Coutinho é forçado a entrar no universo de Leocádio para permanecer com a interação. Leocádio pergunta se Coutinho acredita em deus. Coutinho diz que é complicado responder. Caso tivesse falado a “verdade”, poderia

colocar em risco a interação com Leocádio. Para Coutinho, é melhor omitir a sua opinião do que perder a entrevista.

Este tipo de ação interacional é bastante importante, pois envolve uma perspectiva abrangente do dispositivo. Trata-se, efetivamente, de entrar no universo observado, tentando perceber suas lógicas. Na interação de Coutinho com Leocádio é possível perceber uma entrada singular no universo do outro. O primeiro passo foi entrar no universo de Leocádio para, em seguida, através deste, entrar no universo local, ou seja, daquela localidade observada.

h) Aceitação de que o participante assuma a situação

Na cena “Chico Moisés” (F&P), o entrevistado reverte uma pergunta feita por Coutinho. O diretor pergunta se Chico tem algum sonho e ele responde “em que significa, sonho?” Coutinho compreende a importância da questão e admite “boa pergunta”. Depois disso, Chico Moisés sempre rebate as perguntas do diretor com outras perguntas. Em um determinado momento da cena, Chico se transforma em entrevistador/questionador das próprias perguntas do diretor. Coutinho afirma: “o senhor sabe do mundo como a gente, o que o senhor acha?” Chico pergunta: “E quem é o mundo?” Coutinho diz: “Não sei”. Chico responde: “Não somos nós? Parece, né?” Essa cena mostra que Chico Moisés assume a situação e o controle da entrevista e começa a questionar as próprias perguntas de Coutinho. Em outro momento da cena, Chico decide o que irá fazer e informa ao diretor: “Eu não vou dizer mais, não, senão eu vou longe.” Coutinho percebendo que pode “perder” aquele momento de interação, instiga: “Vai longe, vai”. Chico responde mais sério e decreta a sua posição na entrevista: “Vou. A pessoa sabe, mas às vezes não quer dar uma palavra... que sabe de nada. Eu faço isso. Às vezes perguntam... ‘não, nunca vi, não, não sei, não’. [...] Tudo que se sabe não pode se dizer”.

i) Aceitação de que o participante direcione o dispositivo

Na cena “Chico Moisés” (F&P), o entrevistado Chico Moisés cria um dispositivo onde pode dar seus lances no jogo. Ele questiona o diretor a partir das perguntas que são

direcionadas a ele: “o senhor sabe do mundo como a gente, o que o senhor acha?” Chico responde perguntando: “E quem é o mundo?” Coutinho diz: “Não sei”. Chico responde: “Não somos nós? Parece, né?” Em outro momento Chico Moisés afirma para Coutinho: “Eu não vou dizer mais, não, senão eu vou longe”. Entretanto, Coutinho instiga: “Vai longe, vai”. Chico responde mais sério: “Vou. A pessoa sabe, mas às vezes não quer dar uma palavra... que sabe de nada. Eu faço isso. Às vezes perguntam... ‘não, nunca vi, não, não sei, não’. [...] Tudo que se sabe não pode se dizer”. Ao ser questionado por Coutinho se a conversa foi boa, Chico responde outra coisa: “E é, porque eu não queria dizer nenhuma palavra. ‘Não quero falar, não’, né?” Percebendo que Chico Moisés reverteu a seu favor a entrevista, Coutinho começa a entrar no jogo do entrevistado: “O senhor começou assim, né?” Chico responde: “Eu pensei que sim, eu acho que foi. E se eu chegasse e eu começasse a conversar... ia rolar o dia e a noite, pronto. Mas uma coisa que eu digo também... só disse o que aconteceu, o que não aconteceu eu não disse, não. Agora, entenda se quiser, leve em conta o que quiser, aqui foi do mesmo jeito da palavra de Tomé. Viu com os olhos e pegou com a mão. Pronto, e o resto não importa. Felicidade pra você. Fiquei feliz agora de falar com uma pessoa sabida”.

Na parte final da entrevista, o interlocutor de Coutinho parece satisfeito em participar do jogo e tem um ar triunfante ao encerrar a entrevista dizendo que falou somente o que lhe interessava dizer e tampouco se importava se o interlocutor compreendeu, mas faz a ressalva: só disse o que aconteceu. A direção do dispositivo assumida pelo entrevistado possibilita enxergar como ele é na sua singularidade e mais do que isso, explicita o próprio funcionamento do processo criado por Coutinho: totalmente aberto para que o outro o complete. No caso de Chico, que também ficará evidente na próxima cena, o entrevistado inverte a lógica do controle da situação. Em tese, quem detém o controle é o homem que está com a câmera na mão, mas Chico diz para Coutinho que quem detém o poder é ele, pois ele está com o espaço da fala em suas mãos, como no trecho em que Chico afirma “e o que sei não disse. Só fiz começar”.

Na cena “Despedida” (F&P), o mesmo personagem, Chico Moisés, prepara uma mudança fundamental na cena que marca o início do funcionamento do dispositivo segundo as lógicas do personagem. Ela começa quando Coutinho diz que Chico Moisés precisa ter fé para encarar os problemas de saúde. Coutinho fala isso sem perceber a gravidade da afirmação, pois Chico Moisés rebate com desdém e percebe-se que o entrevistado diz indiretamente ao entrevistador que ele não sabe nada da sua vida. Chico diz: “Fé? Se fosse por

fé, eu já estava no caminho do céu”. Depois disso, Chico começa a tomar conta da situação e levar a conversa para o caminho que deseja, sem com isso ser pego de surpresa com alguma interpelação de Coutinho.

É Chico quem pega Coutinho de surpresa: “Desse lado é melhor para a gente conversar né?” Surpreso com a atitude do entrevistado, Coutinho diz: “O senhor preparou uma mudança. O senhor podia ser ator de cinema. O senhor mesmo fez a mudança”. A partir desse momento, Chico Moisés tem a impressão de que está dando as cartadas no jogo e desafia Coutinho: “Mas será possível que pelega para me pegar e nunca me pega e eu sempre vou continuando na mesma linha?” Aqui percebe-se que Chico Moisés está interessado em manter a disputa com Coutinho, que, entretanto, continua com a mesma tática de fazer perguntas e deixar que o entrevistado mantenha a sua posição no jogo. A aparente perda de controle da situação por parte do homem que detém a câmera é intencionalmente provocada, como nesta parte da cena, em que Coutinho somente pergunta por que Chico fez a mudança. “Eu sei. Que o sabido é o senhor”. Coutinho pergunta por que várias vezes até que Chico responde: “se eu fosse sabido, eu que andava filmando e procurando as pessoas, né? Errei?” Percebemos então, que Chico Moisés é interessado no embate proposto por ele mesmo. Esse tipo de atitude faz com que Coutinho se defenda: “Mas eu vim procurar o senhor duas vezes porque o senhor é sabido também”.

Entretanto, Chico não deixa passar a oportunidade de indagar Coutinho, ele provoca: “Eu sei. Acha que eu sou sabido?” Coutinho responde: “Acho”. Chico pergunta: “Como? Só porque eu estou sendo filmado assim...?” Essa provocação de Chico Moisés é proposital para manter o tipo de conflito estabelecido. Chico provoca Coutinho e diz que na verdade, Coutinho o considera sabido, pois optou em entrevistá-lo. Essa posição do entrevistado faz pensar que uma vez Coutinho estando na comunidade de Chico, todas as pessoas que são sabidas estão sendo filmadas. Portanto, para Chico a câmera faz a pessoa ser sabida. Percebendo isso, Coutinho responde, mas parece não convencer: “Mesmo sem filmar, se eu conversasse com o senhor eu via que o senhor tinha umas ideias interessantes, o senhor pensava...” Chico, como bom jogador, inverte a questão e parece não se convencer com a resposta de Coutinho “Que pena, né? E o que sei não disse. Só fiz começar. O senhor entendeu tudo. Quem foi o primeiro que chegou aqui. Não foi o senhor? Pronto”.

Nesse momento, Chico parece ter ganhado o jogo. Colocou a responsabilidade sobre a questão da câmera nas mãos de Coutinho e ainda provoca o diretor: “Mas é bom falar com

gente sabida. Ele fica aí, só aí... É mais do que um investigar, locutor, sabedoria, cientista, e tudo o senhor é”. Essas palavras de Chico fazem um distanciamento entre o homem que tem o poder de entrevistar os outros, de estar com a câmera na mão, e o homem simples do sertão, que por estar nesta posição, é visto pelo mundo como um homem ignorante, que não sabe conversar ou pensar sobre as coisas da vida. Ao provocar o homem sabido que vem de fora, Chico mostra que também sabe jogar e conversar no “mesmo nível” do homem investigador.

Além disso, o sertanejo “matuto” mostra para Coutinho que consegue, quando quiser, colocar em dúvida todo o conhecimento trazido pelo “forasteiro sabido”. Chico continua: “Mas tudo é sabedoria que tem aqui, tudo é sabedoria. E tudo inteligente. Aí pegou esse matuto velho aqui, conversando esse tipo de coisa. Mas não sei se eu sei. Penso que sei, será que sei?” Chico encerra a entrevista provocando mais uma vez: “Certeza é o que eu disse. Ver com os olhos e pegar com a mão. E aqui eu tô vendo, só não pego com a mão porque não quero tocar”. Nessa frase, Chico se coloca na mesma posição de Coutinho e quando o diretor diz que ele “pode tocar”, Chico dá uma gargalhada e diz: “Mas não é deus”. Ao deixar que o interlocutor “domine a cena” o diretor consegue a melhor cena.

j) Surpresa como resultado da abertura do dispositivo

A surpresa é trazida na cena “Atéia” (SF). Nesta cena, a filha de Thereza se diz atéia ao ser questionada por Coutinho se ela tem a mesma religião da mãe. A surpresa é de tal forma apreendida pelo espectador que é expressada pelo diretor: “É a primeira pessoa aqui no morro que a gente conhece que diz isso”. Esse elemento de contraste que está presente neste filme foi possível pois o processo criado pelo diretor possibilitou a surpresa. A entrevista com Elizabeth, filha de Thereza, ocorre em um momento bem casual, quando elas estão na cozinha de casa preparando um café. Em outro momento, a filha de Thereza diz já ter visto a mãe com a “preta velha dela” e diz que “essa entidade” sempre passa um incentivo de vida. Ao deixar que o filme apresente esse elemento de contraste, o documentário sugere que o ambiente tem incidência sobre o pensamento da pessoa e que em uma comunidade onde todos se dizem religiosos, aquele que se diz ateu, também é envolvido pela credence dos demais.

l) Viabilizar a emoção

Esse tipo de pessoalização é mostrada pelos personagens quando estão falando ou se remetendo a algum acontecimento histórico que marcou suas vidas. Na cena “Djalma” (Peões), o entrevistado Djalma se emociona ao ver na televisão um vídeo em que ele aparece conversando com os operários em frente a porta de uma fábrica. Percebemos que este momento foi importante para Djalma pela expressão de seu rosto: um leve sorriso e olhos marejados. A possibilidade de fazer Djalma lembrar daquele momento fazendo-o assistir imagens do passado cria o espaço necessário para que Djalma apareça depois com Coutinho em uma praça da cidade de São Bernardo do Campo onde o sindicato liderava as greves dos metalúrgicos nos anos 79 e 80.

Na cena “O início – Ceará” (Peões), a entrevistada Conceição diz que ficava “muito emocionada quando na época das greves de 79 a gente não tinha televisão, mas escutava no rádio. Eu achava aquilo tão bonito quando alguém tava lutando para conseguir alguma coisa, pois até aquele tempo lutar pelos seus direitos era proibido. Quando eu ouvia aquilo eu ficava pensando: ‘meu deus, será que um dia eu ainda vou estar nesse lugar e participar dessas lutas?’” A emoção para Conceição significava pensar na possibilidade de participar de uma atividade política importante para a organização dos trabalhadores metalúrgicos no enfrentamento contra os ataques dos patrões aos direitos conquistados. Ela se sentia emocionada ao ouvir no rádio informações de que os metalúrgicos estavam se organizando para reivindicar melhores salários e melhores condições de trabalho. A emoção se caracteriza, aí, por essa necessidade de participar de algo de grande repercussão nacional e de importância para aquele grupo de trabalhadores.

Na cena “A palavra mais bonita que existe é sindicalismo” (Peões), o personagem João Chapéu se emociona ao falar de sua vida junto à esposa, que ele conheceu no nordeste e que veio a reencontrar em São Paulo. “Aí ela chegou aqui eu perguntei para ela ‘você ainda quer casar comigo? Se quiser nós casa’ Aí, eu fico até emocionado. Então a gente casou e graças a deus eu sou feliz”. A emoção de João Chapéu, neste primeiro momento, é em perceber que valeu a pena sair do nordeste e ainda assim conseguir encontrar a namorada que tinha deixado para trabalhar na cidade grande.

Em outro momento da cena, João se emociona ao falar das dificuldades que passou em São Paulo até conseguir se estabilizar e viver razoavelmente bem com a esposa. Com a

voz embargada e quase chorando, ele diz “desculpe que eu estou emocionado”. Ele para mais alguns segundos e retoma: “Esse filme... a minha vida... na realidade... esse filme está sendo filmado a minha vida hoje... desde que eu vim do meu nordeste para cá a minha vida foi uma novela”. Ainda nesta cena, João se emociona mais uma vez ao contar que ficou 21 dias de greve na empresa que fabricava caminhões da Mercedes Benz. João demonstra orgulho em ter sido peão de fábrica e participado das greves, quando se refere a sua atual profissão. “Há 21 anos, depois nunca mais trabalhei em indústria. Mas eu não gostava não. Eu não sou um verdadeiro taxista. Eu quebro o galho”. Neste momento da vida, João relembra o passado com emoção. “Eu não me envergonho de dizer que eu sou comunista. Se eu morresse como comunista para mim é como ganhar um troféu. Mas, não adianta, eu vou morrer assim. Quando eu conheci o sindicato que eu comecei a ler, que a gente só melhorava se lutasse e ler a história dos outros países. Aí eu falei: ‘é por aqui’. Na verdade eu acho lindo. A coisa que eu acho mais bonita é onde fala sindicalismo, eu acho isso uma coisa linda”.

O personagem “Zé de Souza” (F&P), fica emocionado durante o filme, pois foi lembrado. Surdo e sozinho na velhice, Zé diz que fica “satisfeito quando o cabra recebe uma visita”. Com os olhos marejados, ele sente que é uma pessoa importante quando alguém vai conversar com ele, escrevendo algumas linhas em um pedaço de papel para que ele leia e consiga saber o que está acontecendo no mundo. Essa cena é emocionante também para quem a vê, pois percebemos o quanto Zé de Souza se sente sozinho na comunidade em que ele conhece quase todo mundo.

Na cena “Peão é aquele que bate cartão” (Peões), Geraldo fica emocionado ao falar para Coutinho que a vida de peão não é fácil: não tem emprego garantido na sociedade capitalista que descarta a força de trabalho quando não lhe é mais importante investir no desenvolvimento de determinados meios de produção; e quando existe, é precarizado e sem garantias de permanência. Geraldo expressa sua emoção e dor diante desta situação ao dizer a Coutinho que, mesmo tendo saudades do tempo da fábrica em função das atividades políticas e sindicais que exercia, espera que “meus filhos não passem pelo que eu passei não”. Depois disso, expressa toda a sua emoção e dor ao ficar cabisbaixo e afirmar “é duro, é duro”.

Na cena “Reencontro com os filhos de Elizabeth” (CM), a filha de Elizabeth, Marta, se emociona e chora quando Coutinho lhe mostra fotografias da mãe. A emoção de Marta é de saudade, uma vez que não tem contato com a mãe há 17 anos, desde quando ela teve que se exilar dos militares nos anos duros da ditadura. Apesar de chorar muito ao lembrar da história

da família, Marta diz que pretende procurar a mãe e os irmãos e tentar reconstruir os laços afetivos depois de anos de separação.

A emoção é um processo gerado a partir da interação e possibilita criar vínculos entre os participantes do filme e entre o filme e os espectadores. A emoção chama a atenção do espectador sobre o fato que está sendo mostrado.

m) Linhas de tensionamento

Na cena “Primeiro contato com os catadores” (BL), os trabalhadores do lixão se deparam com a câmera de Coutinho. Há um tensionamento entre a posição do diretor e sua câmera e os catadores do lixão. Uma das primeiras pessoas a falar no filme questiona: “O que vocês ganham com isso moço? Para ficar colocando esse negócio na nossa cara?” Essa frase dita por um rapaz negro coloca um tensionamento entre ele e o forasteiro que vem de fora com a câmera na mão. O rapaz fica indignado com a posição de Coutinho e pergunta o que ele ganha para ficar andando por ali com a câmera filmando as pessoas, essa indignação é compreensível por parte do rapaz pela interpelação que ele faz em seguida: “Sabe para quem o senhor podia mostrar? Para o Collor”. O jovem diz a Coutinho para ele mostrar as imagens gravadas para o então presidente Fernando Collor de Mello, pois a situação das pessoas no lixão não é digna. Ao provocar Coutinho para que mostre as imagens ao presidente, o rapaz está querendo dizer que viver ali é complicado e que há a necessidade de mudar aquelas condições. Para o rapaz, o presidente deveria conhecer a situação das pessoas e com isso tomar alguma providência para mudá-la.

Coutinho diz que está ali para “mostrar como é a vida real de vocês”. A explicação da presença da câmera e da equipe de filmagem no local é motivo para que mais pessoas se aproximem. Entretanto, elas mantêm a mesma posição de tensionamento. “Todo mundo aqui está trabalhando, não tem ninguém roubando aqui. Todo mundo trabalha aqui dentro. Todo mundo está aqui porque depende”. Este nível de tensionamento serve também para provocar quem está do lado de fora do lixão e que, em geral, têm uma visão preconceituosa das pessoas que catam lixo. Ao dizer que todos ali são trabalhadores, eles têm o objetivo de mostrar isso para a sociedade, e aproveitam a possibilidade aberta por Coutinho para fazer isso. O tensionamento desta cena serve como forma de defesa para os trabalhadores do lixão.

A cena “Jurema” (BL) apresenta um claro tensionamento entre a personagem Jurema e a câmera (consequentemente também com Coutinho). No início da cena, Jurema foge da câmera, que a persegue. Ela, entretanto, não está disposta a falar, fica de costas para a câmera e quando Coutinho lhe pergunta se ela pode conversar ela responde: “Conversar o que? Eu não tenho nada para conversar”. Não satisfeito, Coutinho a persegue com a câmera, na intenção de fazê-la falar. Mais uma vez, ela foge da câmera e diz: “Hoje eu estou calma, tomei água com açúcar, estou controlada”. Depois disso, Jurema expressa indignação com relação à visão que a sociedade tem das pessoas que vivem do lixão. “A gente não cata essas coisas para comer, vocês colocam no jornal, aí quem vê, pensa que é para a gente comer. Mas não é para a gente comer. Isso não pode acontecer. Todo mundo aqui tem porco. Eu estou revoltada com isso! Com o cesto do pai dela cheio de legumes e eles filmando a gente! Quem vê isso lá fora, vai pensar: é aquilo ali que eles comem. É disso que eles vivem, mas não é!”

Percebe-se que o tensionamento provocado por Jurema é uma indignação com relação às informações que são veiculadas nos meios de comunicação e que criam uma visão estereotipada e preconceituosa da forma como as pessoas vivem no lixão. Há também, na fala de Jurema, uma necessidade de preservar quem vive dentro do lixão e como fazem para sobreviver ali. Essa necessidade surge justamente do tipo de visão que é criada sobre esses trabalhadores.

A própria situação de filmar, ou melhor, chegar filmando é potencialmente uma ação produtora de tensionamento. Coutinho consegue reverter esse tensionamento na medida em que explica ao entrevistado as suas intenções, como nas cenas em que ele conversa com o entrevistado e explica o que será o filme. Em outros momentos, o diretor acompanha a rotina dos entrevistados. Esse acompanhamento cria um vínculo capaz de quebrar o tensionamento que poderia ser provocado pelo ato de filmar.

*

Depois de analisar essa lógica fundante do dispositivo interacional, que é a pessoalização, e seus diversos modos de ocorrência e táticas, podemos expor as outras lógicas que complementam o funcionamento do dispositivo.

2) Exposição de processos de construção

Nas cenas “A equipe no filme” e “A equipe no filme e o problema do som” (SF), o filme se mostra em construção com imagens das conversas entre a equipe de filmagem e o diretor referentes a problemas no áudio. As duas cenas são apresentadas no início do filme e representam uma preocupação do diretor em mostrar, para o público espectador, que o filme está sendo construído a partir dessa intervenção consciente da equipe e do aparato tecnológico na comunidade. Então, há uma ação consciente que procura não esconder do espectador a presença das pessoas que estão filmando e entrevistando os moradores daquela comunidade.

Já na cena “Achando uma comunidade rural” (F&P), a ação de construção do filme se apresenta de forma diferente. Enquanto o diretor explica os detalhes de como pretende realizar o filme, são mostradas imagens em movimento do local onde ele está. “Viemos à Paraíba para tentar fazer em quatro semanas, um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia, nem um tema em particular, nenhuma locação em particular. Queremos achar uma comunidade rural de que a gente goste e que nos aceite. Pode ser que a gente não ache logo e continue a procurar em outros sítios e povoados. Talvez a gente não ache nenhuma e aí o filme se torne essa procura de uma locação, de um tema e, sobretudo de personagens”. Essas são as primeiras informações oferecidas ao público espectador sobre a intenção do diretor de fazer um filme.

Na cena “A procura dos peões” (Peões), a ação do diretor se assemelha a da cena anterior. Coutinho aparece no filme explicando a um grupo de trabalhadores o objetivo do filme e como pretende fazer para realizá-lo. “Olha, eu queria agradecer a todos vocês por terem vindo aqui. A gente está fazendo um filme de longa metragem, documentário, uma parte vai ser a campanha do Lula e a outra parte vai ser as lembranças dos participantes da greve, e preferencialmente os anônimos, os que não ficaram conhecidos, deputados, e tal, entende? Preferencialmente. E quem apareceu em fotografias ou vídeos daquela época. Então além de agradecer eu queria dizer que a gente vai passar um vídeo que dura 34 minutos e que é um pouco o resumo, que aparece muita gente desconhecida, Vila Euclides e outros lugares em 79 e 80. Então vocês quando reconhecerem apontem, ou tentem localizar aqui, tá bom?” Nesta fala, o diretor explicita o campo de ação do filme: encontrar os anônimos que participaram das greves. Essa cena é importante para o filme para explicitar uma posição

previamente estabelecida que é conhecer a versão dos anônimos sobre as greves e qual foi a atuação dessas pessoas naquele movimento.

Na cena “Mariquinha” (F&P), Rosa e Coutinho entram na casa de Mariquinha para tentar entrevistá-la. Rosa faz a mediação entre o diretor e Mariquinha para explicar a proposta do filme e quem é o Eduardo Coutinho. “Esse é o senhor Eduardo Coutinho... ele trabalha com cinema e daí eles vieram fazer um filme aqui no Araçás conhecendo um pouco da vida do povo do sertão. E a gente veio na casa da senhora porque a senhora é uma figura importante na comunidade”. A fala de Rosa explica a Mariquinha qual o objetivo do filme. Essa cena serve para mostrar ao espectador como é o processo de interação com os moradores da comunidade rural. No caso desta cena, Rosa ajuda a construir a interação com Mariquinha e por isso essa cena é importante para o filme, pois é baseado na interação.

Na cena “Despedida” (F&P), o personagem Assis aparece caminhando em direção à câmera. Ele carrega uma bolsa e entrega a Coutinho: “Muito obrigada. Podia ficar que tava em boas mãos”. Esta cena, em que Assis aparece entregando a bolsa que foi esquecida é interessante para demonstrar as diferentes formas em que o filme se mostra construindo. Nesta cena, imagens que não entrariam em documentários mais tradicionais, se apresentam como um diferencial, mas que também explicitam a forma de Coutinho fazer seus documentários. O fato de mostrar os pequenos acontecimentos de forma intencional particularizam os filmes e os identificam como filmes em que a interação é muito forte. As palavras de Assis confirmam essa particularidade: “Desejo felicidade para vocês grande. Deixa saudade na gente... Deixa saudade... saudade”. O sentimento expresso por Assis foi construído com base numa interação entre ele e Coutinho, cujo ápice foi a expressão do sentimento de saudade quando a equipe de filmagem deixa o povoado.

A cena “O contexto” (CM), explica ao espectador as intenções de fazer o filme. “O filme seria realizado nos próprios locais e com os participantes reais da história. Elizabeth e seus filhos viveriam seus próprios papéis. Dois anos depois tudo estava pronto para começar a filmagem. Mas no dia 15 de janeiro de 1964 houve um conflito perto de Sapé envolvendo de um lado policias e empregados de uma usina e de outro, camponeses. Onze pessoas morreram no conflito. A região foi ocupada pela política militar da Paraíba tornando impossível a filmagem no local.” Essas informações narradas no filme pelo diretor têm o objetivo de explicar os passos que foram realizados para começar a fazer o primeiro Cabra que não foi concluído. Coutinho narra: “Na emergência, fui obrigado a transferir as filmagens e encontrei

o lugar ideal em Pernambuco, no Engenho Galiléia, onde tinha nascido a primeira liga camponesa em 1955. Com autorização da diretoria da liga e a colaboração dos moradores, escolhemos as locações e os atores. Em 26 de fevereiro de 1964 quando rodamos o primeiro plano de *Cabra Marcado para Morrer* contávamos com um elenco de camponeses que poderiam dedicar ao trabalho no filme um tempo que lhes pertencia. Eles eram agora dono de suas terras graças a uma luta de 4 anos que culminou na desapropriação do engenho”.

As explicações do diretor sobre as condições da filmagem explicitam como o documentário foi feito. Para o filme *Cabra Marcado para Morrer*, essas informações são relevantes para fazer um necessário resgate histórico dos acontecimentos que marcaram a vida das pessoas que lutavam por terra para trabalhar. Além disso, as informações são importantes para situar o espectador sobre as cenas que está vendo, uma vez que o filme foi interrompido e modificado com relação à ideia original.

Na cena “Peão é aquele que bate cartão” (Peões), o diretor mostra para o espectador uma parte do processo de captação das entrevistas. Na última entrevista do filme, Coutinho diz a Geraldo “Você sabe que você é a última pessoa que a gente está conversando nesse filme? É uma honra para nós...” Essa frase apresenta ao espectador um pouco dos passos que foram realizados para fazer o filme. Geraldo é o último entrevistado do filme e o último que foi entrevistado para o filme. Coutinho explicita essa ação e assume o compromisso com o entrevistado de colocá-lo, na edição, como o último personagem.

É interessante perceber que em todas estas cenas, o espectador é reiteradamente lembrado de que não está “vendo diretamente uma realidade”. As cenas, protagonizadas pelo diretor, dizem sempre “isto é um filme em processo de elaboração e, portanto, um processo que estamos (participantes e diretor) construindo em conjunto”. Ou seja: o que o processo enfatiza é a ocorrência de uma interação entre o diretor e os participantes e não uma “realidade” sendo construída.

3) Informações sobre o contexto das filmagens

A cena “Contexto” (CM) informa ao espectador o contexto histórico das filmagens. Esta cena é repleta de informações para que o espectador consiga compreender o ponto de partida do diretor para a realização daquelas imagens. Falas do diretor explicitam essa

preocupação: “Como a sindicalização rural era um direito inexistente na prática os trabalhadores do campo encontraram nas ligas o único meio legal para canalizar suas reivindicações”. Em outro momento da cena, Coutinho explica que a ideia original do filme nasceu depois de conhecer a história de João Pedro e Elizabeth Teixeira. Seria “um filme de longa metragem sobre a vida de João Pedro Teixeira que se chamaria *Cabra Marcado Para Morrer*”. Ou seja, o primeiro contato do diretor com a luta dos camponeses da Paraíba possibilitou que ele conhecesse a história de João Pedro Teixeira e se interessasse em filmá-la com os participantes que vivenciaram aquele processo. Essas informações fornecidas ao espectador desde o início são fundamentais para compreender no que o filme se transformou, uma vez que ele sofreu diversas modificações a partir de acontecimentos externos.

Outras informações também são importantes para situar o espectador sobre os acontecimentos históricos que levaram o filme a se tornar naquilo que temos acesso. As narrações de Coutinho contam o impacto do golpe militar de 1964 nas filmagens: “Do projeto original de filmar com os personagens reais da história só restou a participação de Elizabeth Teixeira fazendo seu próprio papel. 35 dias depois do início das filmagens no dia primeiro de abril o trabalho foi interrompido pelo movimento militar de 64. Apenas 40% do roteiro tinham sido rodados. Galiléia foi invadida pelo exército e os principais líderes camponeses locais foram presos. Também foram presos alguns membros da equipe. Mas a maioria conseguiu fugir para o Recife e depois chegar ao Rio de Janeiro. Mas a maior parte do negativo filmado foi salva porque já tinha sido enviada ao laboratório do RJ para ser revelada. Sobraram também oito fotografias de cena guardadas por um membro da equipe”. Essas falas indicam como o golpe, uma construção histórica que serviu como contexto, determinaram a mudança da ideia original.

4) Inclusão das recusas de participação no dispositivo

A cena “*Zequinha Amador*” (F&P), expressa uma recusa do entrevistado em entrar no espaço fornecido pelo diretor. Quando Coutinho chega com Rosa na casa de Zequinha Amador, ele diz categoricamente que não pode conversar com Coutinho. “Eu não estou em boas condições, estou adoentado... não posso ficar conversando muito, não”. Mesmo com a tentativa de Rosa de fazê-lo sentar para conversar, Zequinha parece irredutível. “Não. Essas coisas não vai dar, não. Eu estou adoentado... aí não posso, não. Então não posso. Aqui tem

que ser uma coisa polida, sabe? Deve ser uma coisa polida, uma coisa mais ou menos... com uma dor de cabeça, uma enxaqueca danada. Aí não dá. Não dá para mim responder a esse senhor. Por exemplo, do plano que ele tem... Não é o plano, esse negócio de “cinegrafia” (cinegrafista)... filmar é negócio de cineasta. Vocês são cineastas, não são?”

Zequinha diz que está doente e por isso não pode conversar com o diretor. Percebendo essa fragilidade do entrevistado, Coutinho e Rosa passam a conversar com a irmã de Zequinha. Depois de um tempo, Coutinho aparece ao lado de Zequinha Amador, ele recita uma poesia e diz que ganhou um prêmio em São João do Rio do Peixe. A recusa inicial de entrar no espaço de escuta ofertado pelo diretor, depois de um tempo em que algum vínculo de confiança foi estabelecido entre ele e o diretor, o entrevistado se sente mais a vontade para conversar.

Na cena “Rechaço da câmera” (BL), a recusa ao entrar no dispositivo se apresenta de maneira diferente. Se na cena analisada anteriormente do filme F&P o personagem diz que não pode conversar, pois está doente, na cena de BL, o rechaço é uma ação coletiva dos indivíduos que se sentem ameaçados pela câmera. Os trabalhadores do lixão fogem da câmera e conseqüentemente do espaço ofertado pelo diretor, pois é uma forma de se proteger do desconhecido que entra no espaço deles para filmá-los em uma situação degradante. A recusa em participar do dispositivo ofertado por Coutinho também é uma forma de defesa da visão construída do lado de fora do lixão e por isso as pessoas se escondem, fogem da câmera.

A situação é semelhante na cena “Jurema” (BL). A personagem recusa o espaço ofertado pelo diretor, pois diz estar indignada com a forma como a sociedade vê os trabalhadores do lixão. Na cena, Jurema expressa essa indignação verbalmente: “A gente não cata essas coisas para comer, vocês colocam no jornal, aí quem vê, pensa que é para a gente comer. Mas não é para a gente comer. Isso não pode acontecer. Todo mundo aqui tem porco. Eu estou revoltada com isso! Com o cesto do pai dela cheio de legumes e eles filmando a gente! Quem vê isso lá fora, vai pensar: é aquilo ali que eles comem. É disso que eles vivem, mas não é”. Jurema recusa o espaço de escuta ofertado por Coutinho, pois os espaços ofertados em geral tendem a ter um pré-conceito sobre as pessoas que vivem no lixão. A postura de Jurema é de recusa, pois as notícias veiculadas sobre os catadores de lixo são pejorativas e colocam nos indivíduos a responsabilidade pelas condições em que estão. No âmbito geral, as reportagens que são realizadas sobre os trabalhadores que precisam vender sua força de trabalho em um local insalubre e sem condições de higiene, pois não tem outra

alternativa no sistema capitalista, são taxados de fracassados e incompetentes, quando na realidade o sistema capitalista é, em sua essência, um sistema colocado para acumular capital e que por isso subsume o trabalho ao capital.

Jurema se revolta contra atitudes desta natureza, mesmo que não tenha o esclarecimento teórico ou condição de analisar a realidade da organização do capital. Entretanto, Jurema sente na pele a humilhação e a exploração e se revolta, mesmo que espontaneamente, contra essa situação.

Após alguns segundos de cena, Jurema já aparece na frente de casa conversando com o diretor. Isso revela que o espaço anteriormente rechaçado e recusado, passa a ser usado para contar a sua história de vida. Jurema vive há 30 anos dentro do lixão e sustenta os sete filhos com o dinheiro que recebe pela venda de sua força de trabalho. No final da entrevista, Jurema revela que: “... muitas coisas ali, a gente aproveita. O carro de legumes que chega, é uma fruta, é um legume. É muita coisa boa que vai ali. Macarrão. Vai carne boa. Dá para a gente aproveitar. Naquele carro do lixo, a gente recolhe somente material para vender. Mas no outro carro a gente apanha coisas para os porcos e para comer. Mas não precisa ficar falando para deus e o mundo do que a gente vivi ali”. Aqui, a preocupação de Jurema é com o uso que a imprensa burguesa faz das informações e das imagens que tira do lixão. De fato, eles comem o que cai dos caminhões, mas a questão de fundo que não é trabalhada pelos meios de comunicação e que é cobrado por Jurema é: “Por que estamos comendo isso?”

Na cena “O reencontro com Elizabeth e a posição de Abraão” (CM), o filho de Elizabeth, Abraão, faz um discurso de enfrentamento a posição de Coutinho. Depois de cobrar dinheiro para contar o esconderijo da mãe, Abraão interrompe a entrevista e diz: “Diga, não é lhe orientando politicamente, todos os regimes são iguais, desde que a pessoa não tenha proteção política. Todas as facções políticas esqueceram de Elizabeth Teixeira simplesmente porque não tinha poder. Está aqui a revolta do filho mais velho. Agora se o filme não registrar esse meu protesto, essa minha veemência...” Esse tensionamento de Abraão é uma ação do personagem para recusar o espaço ofertado. Entretanto, não é simplesmente uma recusa. Ao recusar um determinado espaço de escuta, Abraão acaba criando outro espaço, onde ele pode ser o centro da atenção. Ao perceber isso, Coutinho faz uma fala de conciliação, que não tem a pretensão de entrar no espaço criado por Abraão, que seria um espaço de tensionamento e de confronto: “Eu registro tudo o que os membros da família quiserem falar. Estão livres para falar”. Não conformado Abraão desafia: “Mas eu quero que o filme registre esse nosso

repúdio a quaisquer sistemas de governo”. Coutinho, entretanto, se limita a reafirmar o que havia dito antes: “Estará registrado, eu te garanto”.

Na cena “A contrariedade” (CM), o personagem João Mariano, que interpretou João Pedro na primeira fase do filme, é procurado pelo diretor para uma entrevista. Ele se mostra um pouco contrariado com a presença da equipe de filmagem. Quando começa a falar, entretanto, é interrompido pelo braço de Coutinho que aponta para um dos integrantes da equipe e diz que tem muito vento para continuar a entrevista. Depois de um pequeno corte, vemos a tentativa do diretor em fazer João Mariano retornar ao espaço que foi aberto e fechado abruptamente. “O senhor pode continuar o que estava falando que está perfeito. Pode falar seu Mariano, sem problema, sem medo, o senhor diz como vive e pronto...”

A tentativa de Coutinho consegue êxito, entretanto, não consegue criar a interação desejada. “Eu creio que o senhor está por dentro que eu não queria estar dentro desse negócio. Eu tava no engenho por causa dessa liga, eu sai do engenho porque não queria estar dentro disso. Quando eu cheguei na cidade que os senhor me procuraram que eu ingressei dentro dessa carreira, mas sem saber o que estava fazendo, mas quando entendi que era assim para viver nas propriedade agindo por terra, porque eu não preciso de terra, eu vivo sem isso, quando o senhor chegou pela simpatia do senhor eu aceitei, mas não para viver embrenhado nesse negocio de revolução. Eu creio que os senhores estão gravando o que eu tô dizendo, mas tá vendo a minha expressão que eu não tô assim tão dedicado sobre esse movimento”. A última frase da fala de João Mariano expressa a contrariedade em estar sendo filmado. A recusa de entrada no dispositivo nesta cena é diferente da cena anterior de *Cabra Marcado para Morrer*, pois João Mariano recusa o espaço, mas não tem a pretensão de criar outro.

Já o personagem Chico Moisés, na cena “Chico Moisés” (F&P), cria um dispositivo ao recusar o trazido pelo diretor. Ele nega o espaço de escuta destinado à ele e recria um novo espaço a partir das perguntas e da fala de Coutinho. Essa posição fica mais clara nesse diálogo entre Coutinho e Chico. Coutinho pergunta se Chico tem algum sonho e ele retruca: “Em que significa, sonho?” Coutinho afirma: “Boa pergunta... uma coisa que o senhor deseja ainda na vida pro senhor, a família...” Chico ouve atentamente e responde sério, quase severo: “É aí onde eu não acredito. Porque, se fosse assim, pela idade, desde pequeno que... eu fazia até a primeira sexta. Eu era direto, era só rezando direto e pedindo. Aí não veio, eu digo: ‘Ah, não vem?’ Então parei aqui mesmo. É que eu já fiz a minha parte”. Depois disso, Chico solta uma

gargalhada e logo fica sério: “Ou não é assim?” Coutinho responde: “É... capaz de ser, né?” Chico retruca: “Ou pode não ser, né?”

Em outro trecho da entrevista, Chico indaga: “E quem é o mundo?” Coutinho diz: “Não sei”. Chico responde: “Não somos nós? Parece, né?” Coutinho pergunta: “O senhor se interessa pelo mundo, assim?” Chico responde: “A sabedoria não vem só pela escrita. Só por escrever. Isso já vem da mente, é dom. É gênio. Porque o gênio... é uma coisa interessante. Porque, não tendo gênio, como é que é? Cadê a força do olho, cadê aquele relóginho para funcionar, pra você...? É, tudo precisa de gênio. Tudo. É que nem a circulação do sangue”. Nesses diálogos, Chico coloca em questão as perguntas de Coutinho e começa a conduzir a conversa para o seu terreno de ação. Ao perceber isso, Coutinho estimula para que ele continue, uma vez que essa recusa e posterior criação de um novo dispositivo interessam ao diretor, desafiado pelos questionamentos do entrevistado. Chico afirma: “Eu não vou dizer mais, não, senão eu vou longe”. Entretanto, desafiado pelo entrevistado e com vontade de continuar com aquele espaço de escuta aberto, espaço este agora criado por Chico, Coutinho instiga: “Vai longe, vai”. Chico responde: “Vou. A pessoa sabe, mas às vezes não quer dar uma palavra... que sabe de nada. Eu faço isso. Às vezes perguntam... ‘não, nunca vi, não, não sei, não’. [...] Tudo que se sabe não pode se dizer”.

Na cena “Rosa explica o filme” (F&P), a recusa ao entrar no dispositivo tem outro significado. Depois de saírem de Araçás a procura de outros povoados, Rosa se aproxima de uma senhora e lhe apresenta Coutinho. Entretanto, a mulher recusa totalmente o espaço da escuta de Coutinho e afirma. “Sou muito pobre, mas não vou dizer o povo. Minha vida é muito ruim. Mas eu não vou contar a minha vida a ninguém”. Essa recusa ao entrar no espaço é resultado de uma não intimidade entre Rosa e as pessoas que moram nas comunidades vizinhas. Ao não conhecer de perto a personalidade e a vida dessas pessoas, Rosa, que faz a mediação entre Coutinho e a comunidade, não consegue criar a pessoalização necessária para o tipo de interação desejada pelo diretor. Isso faz com que a recusa ao espaço de escuta ocorra.

A manutenção das cenas de recusa nestes filmes serve para mostrar ao espectador como o filme é construído. Nesse sentido, existem dois tipos de recusa. A primeira é aquela em que o entrevistado expressa verbalmente a sua não disponibilidade em participar da construção do dispositivo. A segunda é mais complexa, pois diz respeito a uma negação da

participação no espaço oferecido pelo diretor e a construção de um novo dispositivo, em que o entrevistado consegue reverter a situação até criar um ambiente em que ele é o central.

5) Favorecimento da expressão de auto-percepção

Na cena “Eu sou livre” (BL), o personagem se percebe enquanto um ser humano e livre. Essa percepção do personagem aparece depois da indagação do diretor se ele tinha “vergonha” em mostrar o rosto. A resposta do entrevistado foi de se considerar um homem livre e, portanto detentor do direito de falar o que quisesse. “Eu não tenho medo de nada pelo seguinte, eu sou brasileiro, eu sou humano então eu sou livre. Eu tenho o direito de falar o que eu quero e o que eu penso”.

Já na cena “Primeiro contato com os catadores” (BL), a construção de auto-percepção vem de uma visão externa e pré-concebida das pessoas que não vivem no lixão. Uma das mulheres que aparece em frente à câmera afirma: “Todo mundo aqui está trabalhando, não tem ninguém roubando aqui. Todo mundo trabalha aqui dentro. Todo mundo está aqui porque depende.” A afirmação de que todos são trabalhadores e que não estão roubando e sim trabalhando é uma auto-percepção de afirmação mas sobretudo, é uma auto-percepção provocada pelo ambiente externo a essas pessoas. Ao expressarem um argumento para rebater outro, essas pessoas se auto-percebem enquanto trabalhadores.

Na cena “As três folgas de Antônio” (Peões), o personagem Antônio se considera um peão de fábrica. Antônio foi o único entrevistado do filme que não teve participação ou ligação com as greves de 79 e 80 do setor metalúrgico. Entretanto, Antônio se considera peão, pois desempenhava as mesmas funções que os outros peões grevistas desempenhavam. O aspecto de auto-percepção aparece quando ele afirma a Coutinho que: “Já estou preparado para ver meu filho peão de fábrica”. Antônio indaga: “É desmérito? É desmérito? Não! Não é, pelo contrário, é orgulho”. A auto-percepção de Antônio está relacionada ao orgulho que sente em ver o filho ter a mesma profissão que ele.

Na cena “A palavra mais bonita que existe é sindicalismo” (Peões) o personagem João Chapéu afirma que não é um verdadeiro taxista, mas sim se sente peão, por isso, João afirma que só quebra o galho como taxista. Para este personagem, a auto-percepção representa uma identidade muito forte com o operário da fábrica. Apesar de não ser mais peão de fábrica, João Chapéu ainda se sente peão, pois foi nesta condição que ele pôde viver momentos

intensos na vida. A auto-percepção passa por essa identificação com outros peões com a luta por melhores salários e condições de trabalho. Isso faz com que ele afirme que a palavra mais bonita que existe é sindicalismo.

A interação possibilita, então, que os entrevistados se auto-percebam enquanto estão conversando com o diretor. O filme se torna uma máquina estimuladora de auto-percepção a partir das perguntas do diretor. No filme Peões, a lembrança gerada pelo filme em João Chapéu faz com que ele se auto-perceba enquanto peão. Há uma construção de sintonia entre entrevistado e diretor que possibilita que essa auto-percepção apareça.

6) Possibilidade de teatralização de situações vividas

Na cena “André” (SF), o entrevistado André dá um depoimento impressionante sobre o dia em que o espírito da mãe dele “baixou” no corpo da esposa: “Minha mãe faleceu e eu fiquei chorando muito, comecei a beber, todo dia eu estava bebendo e fumando. Aí a gente foi dormir e eu só vi a minha esposa dar aquele puxão e sentou (tudo isso é “narrado com gestos”) quando ela sentou começou a esfregar as pernas (André também faz gestos com as mãos nas pernas) aí eu: ‘Marilene, o que foi?’ e ela olhou assim para mim e ‘o meu filho, não lembra mais de mim não?’ (André olha para o lado, como se estivesse conversando com a esposa) e eu: ‘quem é você?’ ‘o meu filho, esqueceu de mim?’ aí fez assim em mim do jeito que ela fazia (André passa a mão pelo rosto) ‘sou eu’ aí não aguentei, comecei a chorar. Daí eu deitei no colo dela do mesmo jeito que ela fazia comigo”. André teatraliza com gestos e reproduz a cena que viveu com a esposa. Essa teatralização da situação vivida faz com que o entrevistado conte em detalhes o ocorrido e instigue a imaginação do espectador.

Na cena “Conceição” (Peões), a teatralização tem outro significado. Instigada por Coutinho para contar como foi para São Paulo, a entrevistada narra em detalhes qual a atividade que exercia na Volkswagen. “Trabalhei montando ignição, trabalhei no receptáculo, trabalhei encaixando os fios no receptáculo, trabalhei nas máquinas, depois de um tempo trabalhei na linha de montagem, pegando chicote. Conforme a linha corre, você pega o chicote assim, bate ele, e joga ele pra trás e com a outra mão o senhor joga ele pra cá”.

Enquanto narra, Conceição faz gestos com os braços na tentativa de explicar ao espectador e a Coutinho como era trabalhar na linha de montagem, pegando chicote. O trabalho pesado que realizava na fábrica é demonstrado através dos gestos na intenção de

fazer o espectador imaginar o quanto era pesado o trabalho. Nesta cena, fica evidente uma das características dos filmes de Coutinho: não é necessário estar na fábrica para mostrar a dureza do trabalho naquele local. O personagem faz a síntese da situação da realidade através do seu depoimento. A dureza do trabalho é mostrada e sentida no depoimento de Conceição. “Então quando eu dormia, eu fazia assim com os braços, eu jogava os braços, dormindo. Eu sonhava que eu estava na linha”.

7) Perguntas abertas – escavando a interação

Na cena “Luíza” do filme *Peões*, é possível identificar uma das ações de Coutinho. A elaboração de perguntas genéricas são uma forma de criar interação com o entrevistado. Luíza está falando sobre o relacionamento com o segundo marido quando Coutinho pergunta se ela conseguiu se ver livre disso. Luíza dá uma resposta surpreendente: “Livre? Eu sempre fui. Em tudo eu sou livre. Em namoro, política, filho, cozinhar, lavar, eu tenho as minhas mágoas, às vezes eu choro eu xingo, mas eu sou livre. Eu saio ali fora eu sou livre”. Essa resposta, que representa também uma auto-percepção sobre a liberdade, só foi possível pois o diretor fez uma pergunta que gerou uma interpretação aberta por parte de Luíza, ou seja, ela fez a interpretação que quis a partir do questionamento do diretor. Essa ação interativa fez com que Luíza conseguisse se expressar na sua singularidade.

Na cena “Papai Noel” (BL), o personagem Enock, conhecido como Papai Noel, é o filósofo do lixão. Ele faz uma reflexão do lixo através da sua vivência e transcende para outras questões mais filosóficas com relação ao trabalho no lixo. Essa reflexão ocorre depois dos questionamentos do diretor, que possibilitam a Enock falar sobre a vida no lixo. “O trabalho aqui é esse que o senhor está vendo. Catar lixo, apanhar comida para bicho. Mas isso aí é um perigo. Mas tem gente que quando não sente o cheiro desse lixo está em casa doente. Tem que vir nem que seja domingo passear aqui”. Em outro momento da entrevista Coutinho pergunta: “conta como é viver no lixo?” Enock elabora: “O final do serviço é o lixo e é dali que começa. O final do serviço é a limpeza da casa, jogando fora desprezou, reciclou, findou ali, mas ele continua ali e dali continua para mais longe ainda”.

Na cena “Leocádio” (F&P), Coutinho faz perguntas com base nas respostas do entrevistado. Leocádio conversa sobre a vida e sobre o mundo. Do seu ponto de vista, construído substancialmente através da leitura da bíblia, de romances e dos jornais da época

da guerra. As perguntas de Coutinho se constroem com a entrada que faz no mundo de Leocádio, por isso, são genéricas e tem o objetivo de fazer o entrevistado falar mais. Com isso, consegue construir a interação a partir do ponto de vista de Leocádio. Ao não realizar perguntas fechadas, que pudessem trazer o seu ponto de vista sobre o mundo, Coutinho possibilita que Leocádio se expresse. Além disso, possibilita que o personagem faça perguntas ao diretor e tire suas próprias conclusões sobre a presença de Coutinho lá: “Quantas pessoas são, no teu trabalho?” Coutinho responde: “Umas sete, todos do Rio de Janeiro”. Leocádio retruca: “Então você é o chefe das caravelas.” Coutinho responde: “Alguns dizem, mas eu não sei”. Leocádio continua: “O senhor é como Pedro Alvares Cabral quando descobriu o Brasil”.

Na cena “Atéia” (SF), a personagem Elizabeth, que é filha da entrevistada Thereza, faz uma revelação que surpreende Coutinho e também ao público espectador. Coutinho pergunta se Elizabeth acredita em deus. Ao responder que é atéia, Elizabeth é um contraste dentro de tantas regularidades. Elizabeth coloca em questão a crença da mãe em deus e de todos os moradores da comunidade: “acredito muito na vida e naquilo que eu posso ver. Se deus eu puder ver isso aí então creio que sim. É porque eu não sei o que é deus. Será que deus é essa força ativa que eu vejo, o sol, o mar, o vento... isso eu acredito. Agora se é deus?...” Ao colocar em questão a existência de deus Elizabeth se torna um elemento interessante para o filme e necessário para expor a complexidade do tema religião.

Na cena “Jurema” (BL), Coutinho tenta descobrir a visão de mundo da entrevistada com perguntas genéricas sobre a vida dela no lixão e o relacionamento com os filhos e com o marido. Coutinho pergunta ao marido de Jurema quantos filhos ele ainda pretende ter. Ao dizer que quer ir até os 12, Jurema diz: “enquanto deus mandar eu estou querendo.” Coutinho se mostra espantado com a afirmação de Jurema e percebe que esse é um bom caminho para a construção da interação. Interessado em descobrir mais, ele pergunta contrariando a afirmação de Jurema, mas sabendo qual será a resposta: “mas se deus mandar 18? Não pode!” Jurema, que agora se mostra disposta a falar depois de negar e recusar o dispositivo responde: “pode sim, sabe o que não pode? Matar, jogar fora, dar para os outros, um aborto, isso não pode”.

Na cena “As três folgas de Antônio” (Peões), o diretor quer saber por que Antônio teve somente três folgas durante um ano. Para descobrir isso, Coutinho faz uma pergunta absolutamente simples: “o que significa? O senhor trabalhava sábado e domingo?” O espectador fica sabendo que Antônio trabalhou duro para construir o que tem e que não se arrepende disso, apesar de ter sido considerado um fura-greve pelos trabalhadores do

sindicato. “Me sinto satisfeito de ter trabalhado da forma como eu trabalhei para conseguir dentro dos meus anseios, consegui”.

Na cena “Cícera” (BL), Coutinho deixa o espaço da escuta aberto para que a entrevistada Cícera o preencha como quiser. Ele diz: “A senhora quer dizer mais alguma coisa?” Em princípio Cícera diz que não, mas logo lembra de algo e o espectador fica conhecendo a filha de Cícera. Uma moça cujo sonho é ser cantora de música sertaneja. Caso Coutinho não tivesse feito a pergunta não saberíamos do sonho da moça e de que ela gosta de cantar música sertaneja. Após essa pergunta genérica de Coutinho que possibilitou a interação com a filha de Cícera, a moça aparece em frente a casa cantando. O canto da filha de Cícera serve como pano de fundo para imagens dela com a mãe.

As perguntas abertas e não-diretivas têm o objetivo de dizer que a pessoa é daquela forma. Ou seja, as perguntas têm o objetivo de fazer com que a pessoa se expresse na sua singularidade, se mostre como é.

8) Concretização de situação/realidade social com base na experiência da pessoa

A cena “Desemprego” (BL) expõe a problemática presente nas sociedades capitalistas: o desemprego. Esse tema é trazido pelo marido da personagem Lúcia, que foi encontrado por Coutinho trabalhando dentro do lixão. “Você foi demitido! Quantos dias faz?” A realidade das pessoas demitidas ou sem espaço no mercado de trabalho é trazida pelo personagem no seu relato sobre a sua situação de vida. É possível apontar que existe desemprego e que ele se manifesta na vida concreta dos indivíduos. Nesse sentido, o desemprego não vira uma categoria abstrata sem representação na realidade. Essa percepção é corroborada pelo relato do personagem: “Qualquer lugar para mim... qualquer serviço é serviço. Eu sou o tipo de pessoa que não tem aquele tipo de escolha. Pegar um serviço aí de limpar uma vala eu vou limpar. Aqui tá fraco. Tem que partir para outra. Pois ficar só nesse pingadinho não dá certo não”.

A realidade das pessoas que vivem no lixão pode ser então observada no depoimento de um personagem que consegue singularizar a situação de boa parte das pessoas que são obrigadas a catar lixo para sobreviver. A fala do marido de Lúcia possibilita realizar uma

análise da situação material da classe trabalhadora sob a ótica do desemprego que é narrado pelo depoimento do entrevistado de Coutinho.

Na cena “Nirinha” (BL), a entrevistada Nirinha sintetiza na sua singularidade a perversidade do modo capitalista de produção e reprodução da vida em sua perspectiva econômica. Nirinha trabalha duro no lixão e carrega quatro mil quilos de lixo por quinzena. Questionada por Coutinho como consegue ganhar mais dinheiro que os outros, ela revela a lógica de funcionamento do trabalho dentro do lixão: “Eu arrumo mais aqui porque eu vendia para os compradores. Agora eu já vendo para fora, eu já vendo para o comprador que compra do comprador daqui. Eu já ganho a mesma coisa que ele. Só quando não tem jeito mesmo que eu vendo aqui. Se o papel lá fora estiver valendo 120, esse aqui quer pagar 60. Eu vendo pelos 120, pois eu não vou vender a 60 e perder 60 para eles”.

Nesta cena, Nirinha narra a realidade do processo de venda da força de trabalho no modo de produção capitalista, com a particularidade do trabalho no lixão. Enquanto o atravessador ganha 120 para somente receber o material de quem cata, Nirinha precisa empregar mais força de trabalho carregando material para conseguir o mesmo dinheiro.

Na cena “A repressão” (CM), o horror da repressão da ditadura civil-militar é singularizado no depoimento de Duda, que é filho do personagem Zé Daniel, que participou do primeiro projeto de *Cabra Marcado para Morrer*. “O povo que estava no filme já tinha saído se esconder em uma mata aqui detrais desse morro. As tropas chegou quando... chegou três caminhão do exército mais ou menos umas 8 horas da noite... Então o exército virou todo o móvel de dentro de casa, virou banco de perna para cima, cama, tirou os colchão da cama virou tudo dentro da casa... arrebentaram as maletas, armários, levou o motor do caminhão, levou as lâmpadas todinha do filme.” O relato da repressão sofrida por Duda e a família concretiza a ação de agressividade que foi o golpe militar, principalmente para a classe trabalhadora do campo que tentava se organizar para lutar justamente contra os ataques dos latifundiários e donos de grandes extensões de terra.

Em outra parte da cena uma voz narra em off uma notícia publicada em um jornal. “Foi talvez em Galiléia que o exército apreendeu materiais mais valiosos do maior foco de subversão comunista... Num casebre característico de camponês foi encontrado farto material que acionava o dispositivo de subversão ali montado (enquanto isso é mostrada uma fotografia de Coutinho no momento da filmagem do primeiro Cabra) pelos esquerdistas internacionais... neste casebre estava instalado um poderoso gerador destinado a fazer

funcionar custosa máquina de projeção cinematográfica. O filme que estava sendo levado na semana do golpe era *Marcados Para Morrer*. A película ensinava como os camponeses deveriam agir de sangue frio sem remorso ou sentimento de culpa quando fosse preciso dizimar pelo fuzilamento, decapitação ou outras formas de eliminação os reacionários presos em campanha ou levados a Galiléia”. A notícia lida se refere também a manipulação de informações que era produzida pelos meios de comunicação que tinham vinculação com o governo civil-militar criado imediatamente após o golpe de 1964. Em nenhum momento, o diretor e a equipe do filme, cujos materiais foram recolhidos, propunham alguma subversão comunista. As imagens realizadas por Coutinho e sua equipe, referentes à história de vida de João Pedro Teixeira, não ensinavam os camponeses a “dizimar pelo fuzilamento, decapitação ou outras forma de eliminação” qualquer cidadão de Galiléia. A notícia reproduz um ponto de vista, construído com base no posicionamento dos militares que comandaram o golpe, que representou um rearranjo das forças reacionárias do capital para manter a sua dominação política, econômica e ideológica sobre a classe trabalhadora. Assim, o filme materializa essa situação, fazendo uma análise crítica desse processo a partir do depoimento das pessoas.

Na cena “O filme para a vida de Elizabeth” (CM), a entrevistada Elizabeth Teixeira faz um depoimento que retrata a situação dos trabalhadores do campo e da cidade no final dos anos 80. A consciência de classe de Elizabeth, criada na luta junto com João Pedro nas ligas camponesas, permite a ela afirmar e mais do que isso, perceber a necessidade da luta contra o regime civil-militar e a construção de uma sociedade livre em que o filho do camponês e do operário possam estudar. “A luta não para. A mesma necessidade de 64 está plantada. Ela não fugiu um milímetro. A mesma necessidade na fisionomia do operário, do homem do campo e do estudante. A luta é que não pode parar. Enquanto existir fome e salário de miséria o povo tem que lutar. [...] Eu que venho sofrendo tenho que lutar até o fim. [...] É preciso mudar o regime. [...] Enquanto tiver esse “regimezinho” e essa “democraciazinha” aí... Democracia sem liberdade? Democracia junto com salário de miséria e de fome. Democracia sem o direito do filho do camponês e do operário de poder estudar? Ninguém pode!” Essa declaração de Elizabeth no final do filme reforça a ideia de que o documentário problematiza as questões sociais a partir de um relato concreto e de uma situação concreta. Elizabeth só expressa a sua indignação pois participou de lutas contra os latifundiários. Mesmo que sua consciência de classe seja forjada a partir de lutas imediatas, Elizabeth consegue perceber as contradições do regime civil-militar brasileiro e do sistema capitalista.

Na cena “O reencontro com João Pedro” (CM), Elizabeth conta a Coutinho alguns acontecimentos importantes na vida de João Pedro. Ela fala sobre a perseguição que ele sofria dos policiais na época. Em uma das prisões ela narra: “Várias vezes ele foi preso por vários policiais. Uma vez chegou vários policiais, e ele não deu tempo nada, eles pegaram ele e levaram preso nu da cintura para cima. Ele acreditava na luta, o latifúndio unido ofereceram dinheiro para ele para que ele deixasse a luta... eu recorro isso todos os dias e todas as noites a dureza que ele enfrentou e nunca esmoreceu ele nunca chegou em casa para dizer Elizabeth eu estou arrependido. Nunca. Era firme”. Além de contar sobre as perseguições que o marido sofria, Elizabeth narra o caráter e o compromisso que João Pedro tinha com a classe trabalhadora do campo. Mesmo sofrendo pressões, João Pedro nunca negociou com os latifundiários, com políticos e policiais, sempre manteve uma postura forte e comprometida com os seus. Em outro trecho da cena, esse comprometimento com a classe trabalhadora fica mais evidente. Elizabeth conta que João Pedro dizia: “você e meus filhos, está aí, tirei os retratos, fico como lembrança, mas que eu não me acovardo. Sei que a minha vida eles vão tirar, eu vejo o ódio na cara do latifúndio e vejo a ira tirana que eles estão de mim. Eu sei que vou tombar eles vão me tirar a vida. Mas uma coisa eu digo a vocês, tiram a minha vida covardemente”.

Na cena “Jurema” (BL), a entrevistada Jurema revela uma situação que poderia ser observada em outros espaços e com outras pessoas. Ao ser questionada pelo diretor se faz muito tempo que mora no lixão, Jurema responde que “nasci aqui dentro do vazadouro. Bem ali. No meio de um montão de papelãozinho. Aí, me largaram aqui mesmo.” Essa situação da realidade, concretizada no depoimento de Jurema, pode ser considerada uma situação comum dentro de um lixão.

Grande parte dos trabalhadores que são expulsos e que não terão espaço no mercado de trabalho formal na sociedade capitalista, estarão sujeitos a viver na mesma situação. Jurema diz que além de recolher material para vender, o lixão serve também para conseguir alimentos. “Muitas coisas ali, a gente aproveita. O carro de legumes que chega, é uma fruta, é um legume. É muita coisa boa que vai ali. Macarrão. Vai carne boa. Dá para a gente aproveitar. Naquele carro do lixo, a gente recolhe somente material para vender. Mas no outro carro a gente apanha coisas para os porcos e para comer.” O depoimento de Jurema serve também para problematizar a condição a que são submetidos os trabalhadores, precisam comer a comida que é colocada no lixo por outras pessoas para não morrer de fome.

Na cena “O início – Ceará” (Peões), o personagem Zacarias relata para Coutinho as dificuldades que passou quando deixou o nordeste para trabalhar em São Paulo. “Era sofrimento, não só na Volkswagen, porque não dizer na Mercedes, na Scania. Era sofrimento porque a gente era tratado como escravo. Isso é verdade. Eles aproveitavam da gente que tinha medo de perder o emprego.” Quando Zacarias fala “a gente”, ele se refere a toda uma geração de trabalhadores nordestinos que foi para São Paulo para trabalhar nas grandes fábricas automobilísticas, que impulsionaram a indústria e o crescimento econômico da capital nos anos 70 e 80, durante o chamado “milagre econômico”. Entretanto, as relações de trabalho eram dominadas pela exploração e as condições eram precárias, como aponta Zacarias, que trabalhava como escravo.

Essas relações de trabalho precarizadas, na qual o trabalhador precisa responder a um padrão de produção de mercadorias – no caso peças para carros, caminhões e ônibus –, são consequências do avanço da lógica perversa de acumulação do capital, que precisa precarizar as relações e as condições do trabalho, forçando o trabalhador a se amoldar a essa lógica se não quiser morrer de fome. Zacarias materializa esse processo e concretiza também a ação do capital contra a organização dos trabalhadores. “Vocês vão ouvir bastante gente que participou das greves de 1980. Todo o sofrimento dos metalúrgicos que parecia uma guerra. Nego correndo, jogando bomba. Nego tomando chapéu de polícia”.

Na cena “Peão é aquele que bate cartão” (Peões), o entrevistado Geraldo faz um perfil do trabalhador de fábrica: “Peão existe desde a época de 70. Peão é aquele que... no meu caso mesmo, hoje estava aqui amanhã a firma diz: ‘amanhã você vai trabalhar na Bahia’, mas a sede era aqui. Peão rodava. Aí na década de 80, tudo ficou sendo peão, tinha o peão do trecho e peão de fábrica. É aquele que trabalha com o pé no chão. Que trabalha na frente de uma máquina. Vestiu o uniforme é peão, aquele que cumpre horário é peão, bate o cartão é peão. O que não é peão é aquele que é um engenheiro, é um mensalista, que chega 8 horas sai mais cedo às vezes, pede licença não bate cartão”. Geraldo dá o exemplo de si mesmo para caracterizar a ação de um peão, o que materializa a sua explicação.

A cena “Imagens e fotografias” (BL), representa o movimento de totalidade presente no filme. Após percorrer o lixão e fazer com que as singularidades presentes ali fossem mostradas, o filme reúne as pessoas para fazer uma volta ao lixão. Essa volta ao todo do lixão não é abstrata, mas sim uma volta que problematiza a questão social a partir do depoimento

dos indivíduos que vivem aquela situação. Ao fazer a volta para o lixo, o filme evita ficar somente na pessoalização, o que poderia anular a situação problema.

Na cena “Elza” (Peões), a entrevistada Elza narra a dureza do trabalho na fábrica: “Eu trabalhava com uma blusa até aqui com esse calor, uma gola aqui, óculos, e luvas, um avental de lona, era um robô, então quer dizer que as calorias queimava tudo ali da feijoada”. Ela relata através de gestos a indumentário padrão de peão de fábrica. Elza constrói, com o seu depoimento, a situação a qual o trabalhador é submetido dentro da fábrica, um trabalho duro e muitas vezes precário.

Na cena “Papai Noel” (Boca de Lixo), o entrevistado Enock, um senhor de 70 anos, relata as profissões que já teve que exercer para não morrer de fome. “Em todo o lugar do Brasil eu sempre vivi de lixo, de trabalho, de lavoura e de tudo. Eu conto para o senhor do Acre até o final de Porto Alegre. Trabalhei na borracha, trabalhei na construção do Amapá, de base aérea. Trabalhei em colheita em São Paulo. No Paraná fiz a reabertura do café que eu estou tomando, eu que plantei. Completei 70 anos no dia 12 de fevereiro”. A condição imposta a Enock para conseguir sobreviver dentro do sistema capitalista é procurar emprego em vários lugares do Brasil exercendo diversas atividades. Enock está na mesma situação que os outros trabalhadores do lixão, entretanto, a sua posição é singular. Enock é um nômade, que conseguiu trabalhar em diversos lugares em função das diferentes atividades que conseguia exercer, desde construir base aérea até plantar café.

Na cena “Lúcia”, (BL) a entrevistada expressa a necessidade de grande parte das pessoas que vivem do trabalho dentro do lixão. Ela sintetiza uma necessidade que pode ser generalizada a todos os catadores: “A gente precisa daquela lixeira, porque tem comida para o porco, vêm coisas boas. Porque às vezes o que não serve lá para o rico, serve para o pobre. E para a gente aquilo ali é útil, tem muita coisa útil ali”.

A realidade construída a partir da singularidade de cada entrevistado possibilita realizar um agrupamento de singularidades que expressa a realidade de forma mais abrangente. A totalidade que constitui a realidade social é mostrada na singularidade das situações de vida de cada um dos entrevistados, o que evita ideias generalistas. Dessa forma, é possível apontar que Coutinho parte de uma materialidade concreta encontrada no momento da filmagem para conseguir, ao final do processo, apresentar uma totalidade de singularidades que expressam a realidade social vivida por aquelas pessoas. Com isso, evitam-se abstrações generalistas sobre a realidade.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou compreender, em suma, como os filmes de Eduardo Coutinho despertam a curiosidade e o interesse do público espectador. Para isso, usei como instrumento de descoberta a perspectiva comunicacional aberta com a visada dos dispositivos interacionais. A pesquisa partiu de uma identificação dos cinco filmes como o núcleo visível de um dispositivo interacional maior, fazendo perceber que, em torno dos filmes e por sua processualidade, desenvolve-se uma circulação de ações comunicacionais que produzem sentidos. Esse dispositivo maior pode ser apresentado como: o conjunto das ações realizadas pelo diretor antes da produção dos documentários; das ações realizadas durante as filmagens (o que inclui as interações com os participantes – e portanto também as ações destes); as ações geradas a partir dos filmes no público espectador; e ainda, o modo como os documentários tratam a realidade social. Assim, chegou-se ao conjunto de lógicas e processos que definem o dispositivo. Para identificar todos esses processos, a pesquisa centrou a análise no elemento visível e concretizado do dispositivo interacional, que são os filmes. Com o estudo do elemento concreto do dispositivo, a análise sai do campo especulativo filosófico do dispositivo para o campo empírico onde os processos efetivamente ocorrem.

Os capítulos de análise tentam dar conta dos processos do dispositivo com base na hipótese heurística que resulta da constatação de uma processualidade indiciária na ação do diretor. A hipótese heurística foi formulada tendo como base os pressupostos teóricos e a observação inicial dos filmes. A constatação de processos indiciários no desempenho do diretor ocorreu no início do processo de investigação, o que levou a possibilidade de rastrear os modos desse processo indiciário como heurística para apreender o funcionamento e as lógicas do dispositivo.

O indiciário em Coutinho está presente em todos os momentos da sua performance e pode ser sintetizada como a observação paciente e atenciosa das ações dos entrevistados. Essa observação atenciosa se apresenta como indiciária, pois o diretor busca na singularidade das ações dos entrevistados uma grande história para ser contada. Essa hipótese heurística que revela o espaço de escuta como ação do diretor, não representou um fechamento das análises, como se fosse uma resposta final; pelo contrário, possibilitou descobrir como o dispositivo funciona.

O dispositivo interacional filmes de Eduardo Coutinho se apresenta como heteróclito e altamente diversificado. É constituído de ações internas e externas que problematizam o ambiente social filmado ao mesmo tempo em que possibilitam ao público espectador acessar a singularidade dos entrevistados com base em ações do diretor que fazem com que o entrevistado se mostre. Além disso, possibilita ao espectador acessar a realidade social dos entrevistados por meio daquilo que o personagem quer mostrar e do que é estimulado a mostrar.

Como salientado na introdução da pesquisa, a dissertação contém três capítulos de análise. No primeiro, denominado *Táticas de aproximação: estrutura e movimentos*, realizei um trabalho descritivo, em que não foram acionadas interpretações apriorísticas do objeto. Este capítulo correspondeu a um esforço descritivo muito interessante, pois pude escrever outro capítulo em que interpretei e levantei os elementos constitutivos dos filmes. Com base em declarações do diretor, analisei – no capítulo *Análises: Estudo dos filmes caso a caso* – os documentários na sua essência descrevendo e interpretando como cada um dos elementos funcionava nos filmes, tanto os elementos que constituem as ações internas, que são as ações de Coutinho e dos entrevistados, como os elementos externos, que constituem o mundo que é referido e construído nos filmes.

No último capítulo de análise, *O Dispositivo: estudo transversal*, consegui observar como o dispositivo Eduardo Coutinho funciona através do estudo de 47 cenas. Essas cenas foram selecionadas com base nos capítulos de análise anteriores, que possibilitaram identificar as cenas mais representativas da complexidade e diversidade do dispositivo Eduardo Coutinho. Aqui a preocupação não era com a especificidade do filme em que cada cena aparece, mas sim nos tipos de ação que pareciam apresentar. Com isso, identifiquei 20 tipos de ações caracterizadoras do dispositivo interacional. Essas ações podem ser observadas nos demais filmes do diretor, caracterizando o dispositivo interacional na sua totalidade.

Com base nesse estudo, posso então compreender o dispositivo segundo três ângulos interacionais: a) como o dispositivo funciona pelas ações realizadas na cena; b) seus modos de perceber e construir a realidade, e c) o que os documentários oferecem aos espectadores.

Se minha hipótese heurística afirmava que o processo idealizado por Coutinho tinha como característica principal a realização de uma inquirição sobre a realidade, que lhe possibilitava acionar uma técnica para perceber a realidade dos entrevistados, depois de realizada a pesquisa, acredito que foi possível ir além dessa percepção. A primeira

constatação é de que o diretor possui uma processualidade indiciária que aciona a técnica de escuta como elemento principal. Essa técnica pode ser observada em todos os filmes do diretor, uma vez que é o primeiro passo para a concretização da lógica fundante da interação que é a *personalização*. A escuta, então, gera a personalização em um primeiro momento e é fundamental para o restante do processo.

A escuta é acionada para permitir que a interação se estabeleça. Essa técnica é fundamental para a realização dos filmes do diretor. Ela assume diversas possibilidades dependendo do que está sendo observado e filmado. No caso do filme *Cabra Marcado para Morrer*, a escuta foi desenvolvida tendo como objetivo que os entrevistados falassem sobre a lembrança que tinham do processo vivido por eles durante a gravação da primeira fase do filme. Dessa forma, os personagens foram estimulados a falar sobre o que mudou em suas vidas depois da interrupção do primeiro projeto.

A fala, viabilizada pela escuta do diretor, produz sentidos que não existiam plenamente antes. Não se trata, portanto, de o diretor simplesmente abrir espaço para uma fala já existente que não podia se manifestar. A relação entre a ação de escuta do diretor e a interação com o entrevistado sugere, como aponta Braga (2010a, p.74) que a interação é produtora de sentidos. Dessa forma, a articulação dos modos indiciários e de escuta do diretor com as singularidades da situação dos entrevistados é que produz os sentidos expostos nos filmes. A interação ocorrida no momento da filmagem é que produz os sentidos e não propriamente os sentidos trazidos “anteriormente” pelos participantes da interação.

A escuta deve ser cuidadosamente pensada pelo diretor dependendo da situação que ele encontra no momento das filmagens. Caso a sua atenção não esteja totalmente voltada para o entrevistado e naquilo que ele está dizendo ou fazendo, a interação pode não ser realizada. No filme *O Fim e o Princípio* a ação de Coutinho de escutar foi importante para entrar e compreender o mundo do outro. Depois que o diretor consegue realizar esse processo, a entrevista se torna mais interessante e reveladora, pois os entrevistados conseguem se expressar na sua singularidade. Esse processo revela que há um aprendizado mútuo. Para Coutinho, reflete a necessidade de sempre compreender o ambiente ao qual o entrevistado está inserido. Isso significa que para a prática cinematográfica realizada pelo diretor, é muito importante compreender e saber de onde o entrevistado parte para fazer as suas considerações. Em última instância, esse processo fez Coutinho perceber a necessidade de estar presente nesse ambiente para compreendê-lo.

Como salientei acima, a escuta é uma das primeiras táticas que aciona a interação. Entretanto, a interação só se sustenta nos filmes, pois é criada outra condição, a pessoalização. Ela é a lógica fundante e que sustenta a interação e por isso envolve uma série de outras táticas e modos de ocorrência que caracterizam essa interação, como apontei no capítulo *Estudo transversal: As lógicas do dispositivo*. Evidentemente, algumas dessas lógicas e táticas são mais acionadas do que outras, mas todas fazem parte da processualidade indiciária, identificada na hipótese heurística. Uma das táticas mais importantes da pessoalização é “valorização da singularidade”, ou seja, o entrevistado consegue se expressar na sua singularidade a partir da interação com Coutinho.

Considero importante retornar aqui a ideia de que a pessoalização proporciona um processo cultural coletivo que não deriva de uma “regra sociológica” aprioristicamente pensada. Ou seja, esse processo cultural coletivo revela aspectos sociais, culturais e econômicos dos participantes da interação através da pessoalização. Como foi possível perceber ao longo deste trabalho e mais concretamente no capítulo final, a pessoalização desencadeia uma série de táticas, tanto por parte do diretor como dos entrevistados, para a criação desse espaço coletivo.

A pessoalização não elimina e não deixa de abordar a situação-problema na qual os indivíduos estão inseridos. A diferença substancial dos filmes de Eduardo Coutinho para os documentários chamados de “sociológicos” está alicerçada no fato de que a interação produzida e sustentada pela pessoalização expressa a realidade concreta da sociedade e do ambiente que está sendo filmado sem cair em generalizações ou abstrações. Em decorrência disso, é possível apontar que as condições sociais de existência dos indivíduos são concretamente expressas no filme tendo como base o depoimento das pessoas. A realidade social, que nos filmes analisados se manifesta substancialmente na luta pela sobrevivência, sobretudo em *Cabra Marcado para Morrer* e *Boca de Lixo*, é problematizada com base na situação concreta, individual e singular, mas que por estar articulada com outras, representa uma totalidade. Em *Boca de Lixo*, o funcionamento e as negociações econômicas dentro do lixão expressam a lógica perversa de exploração do capital sobre o trabalho através dos depoimentos dos personagens sobre suas vidas dentro do lixão.

Mais precisamente, é possível apontar que o dispositivo Eduardo Coutinho expressa as contradições da sociedade capitalista a partir de depoimentos dos entrevistados sobre fatos concretos e situações vividas por eles. Esses depoimentos são construídos com o

desenvolvimento da lógica da pessoalização que possibilita que os entrevistados se expressem nas suas singularidades. A realidade e/ou os acontecimentos históricos, políticos, sociais e econômicos são mostrados a partir daquilo que a pessoa está contando que viveu. É possível afirmar que os documentários partem de uma situação singular, a fala da pessoa, para traçar uma generalização, ou seja, a fala das pessoas constrói um contexto-histórico social geral.

O dispositivo Eduardo Coutinho tende a enfatizar as pessoas, numa tentativa de mostrar a singularidade dos entrevistados o que facilita uma observação mais concreta da situação de vida, bem como da realidade social na qual está inserida. Com isso, os filmes de Eduardo Coutinho procuram mostrar a realidade e também os entrevistados como eles são na sua singularidade e não uma idealização de como deveriam ser.

Dessa forma, o diretor opera uma lógica no sentido de convencer que o outro ocupe o espaço da fala. Coutinho busca de diversas maneiras fazer com que o entrevistado fale. Em todos os filmes analisados ele investe nos personagens que recusam entrar no dispositivo e consegue bons depoimentos. A persistência só é possível de ser analisada, pois foram incluídas cenas de recusa a entrada no dispositivo. Essas cenas expressam a lógica de funcionamento do dispositivo de maneiras distintas.

A partir da inclusão das cenas de recusa, outras ações explicitam como o dispositivo funciona. As informações sobre a construção do documentário, como no filme *O Fim e o Princípio*, também são uma forma de mostrar o processo ao espectador. O diretor, ao mostrar como determinadas entrevistas foram construídas, possibilita ao espectador ver a lógica do processo pelo resultado dele. Ou seja, por meio de indícios deixados pelo diretor nos filmes, o espectador consegue perceber como o dispositivo funciona. Outro exemplo disso são as cenas em que o entrevistado reclama atenção do diretor, pois percebe que este pode não estar dando a atenção para a sua fala. Outra situação que explicita o funcionamento do dispositivo são os momentos em que o diretor expressa verbalmente as intenções para a produção do filme, bem como o contexto das filmagens.

A busca pela pessoalização, lógica que garantirá a interação, faz com que o diretor limite o seu campo de ação a uma comunidade ou local em que ele possa conhecer antecipadamente os moradores ou que tenha alguém de referência para conversar. Essa precaução faz parte dos modos de agir do diretor para garantir algum nível de interação. Em *Santo Forte*, além de uma pesquisa prévia realizada na comunidade por integrantes da equipe do diretor, a própria articuladora do processo aparece no filme fazendo referência a esse fato.

Em *O Fim e o Princípio*, não há pesquisa prévia, mas Coutinho encontra na comunidade a professora Rosa, que nasceu no local e conhece todos os moradores. Caso o diretor chegasse “sozinho” para conversar com as pessoas, talvez não tivesse a receptividade que tem ao chegar com alguém em quem a comunidade reconhece como referência.

Para garantir a pessoalização, o entrevistado deve se sentir à vontade. Mas isso não significa que o entrevistado deva, necessariamente, estar no “comando” da conversa. Com a entrevistada Thereza, Coutinho a deixa a vontade para falar sobre as suas experiências com as entidades religiosas, mas quando ela começa a contar sobre suas doenças, o diretor parece não muito interessado nesse assunto. Esse aparente desinteresse do diretor é percebido pela entrevistada que reclama a atenção. Nesse caso, se sentir a vontade passa necessariamente por se sentir a vontade para falar o que efetivamente interessa ao diretor.

Para fazer o entrevistado se sentir a vontade, o diretor faz perguntas que “escavam” a interação. As perguntas são decorrentes do acionamento da técnica de escuta que vai significar efetivamente entrar no universo do outro. O diretor faz perguntas para escavar a singularidade do entrevistado, pois quanto mais perguntar, mais informações terá do entrevistado para construir a pessoalização. As perguntas ajudam a encontrar os personagens que serão capazes de fazer perceber o grupo enquanto algo heterogêneo, mas que articulado revela muito sobre o ambiente onde estão inseridos.

Com base na pesquisa realizada, pode-se afirmar que o processo indiciário de Coutinho começa com a escuta, que observa atentamente e cuidadosamente os pequenos indícios deixados pelo entrevistado para entrar no universo dele. Consegue garantir com isso um nível interessante de pessoalização que funda a interação possibilitando ao entrevistado se mostrar na sua singularidade. Ao proporcionar que o entrevistado se expresse na sua singularidade, o filme enfatiza a pessoa e a partir da visão do entrevistado consegue expor situações singulares que articuladas em conjunto revelam muito sobre o comportamento cultural da sociedade brasileira e também dos problemas sociais decorrentes de uma forma específica de organização social, qual seja, a sociedade capitalista.

Embora esta dissertação tenha chegado a conclusões pertinentes com relação ao objeto proposto para a análise, as inferências que podem ser levantadas e elaboradas sobre o assunto não estão acabadas. Ou seja, esse trabalho não abrange a totalidade das abordagens possíveis de serem realizadas tendo como objeto empírico documentários tão complexos e intrigantes como os produzidos por Eduardo Coutinho. Acredito que o processo realizado por

esta pesquisa representa uma abordagem diferente das realizadas comumente, entretanto, considero este estudo como uma parte significativa da totalidade que compreende o estudo sistemático da realidade e suas dimensões.

Concluo que o ato da pesquisa possibilita conhecer a realidade, ainda que o nosso conhecimento não dê conta de todas as suas dimensões. O pesquisador deve ter como ponto de partida a aparência do fenômeno. Mas, somente como ponto de partida, uma vez que, se a aparência do fenômeno fosse suficiente para compreender os fenômenos, a ciência seria desnecessária. A aparência possibilita perceber os indícios, os sinais, mas não revela a complexidade dos fenômenos e pode até mistificá-los. Por isso, gerar conhecimento é ultrapassar os indícios captados na aparência, buscando relações entre eles para desenvolver inferências de aprofundamento e descoberta.

REFERÊNCIAS

BERBARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BEZERRA, Cláudio Roberto de Araújo. **Documentário e performance: modos de a personagem marcar presença no cinema de Eduardo Coutinho**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2009.

BRAGA, José Luiz. **Análise performativa. Cem casos de pesquisa empírica**, in Braga, José Luiz, Vassallo de Lopes, Maria Immacolata e Martino, Luiz Cláudio (orgs.), Pesquisa empírica em Comunicação – Livro Compós, 2010c.

BRAGA, José Luiz. **Comunicação, disciplina indiciária**. Matrizes (USP. Impresso), v. 1, p. 73-88, 2008.

BRAGA, José Luiz. **Dispositivos Interacionais**. XX Encontro Nacional da Compôs. Apresentado no GT de Epistemologia da Comunicação, XX Encontro Nacional da Compôs, Porto Alegre, 2011a. Disponível em: www.compos.org.br > biblioteca. Disponível em: <http://www.compos.org.br/>

BRAGA, José Luiz. **Experiência estética & mediatização**”, in Souza Leal, Bruno, Mendonça, Carlos e Guimarães, Cesar (orgs.) Entre o sensível e o comunicacional, Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2010b, p. 73-87.

BRAGA, José Luis. **Mediatização como processo interacional de referência**. In MÉDOLA, Ana Sílvia, ARAÚJO, Denize e BRUNO, Fernanda (orgs.), Imagem, Visibilidade e Cultura Midiática, Porto Alegre, Sulina, 2007a.

BRAGA, José Luiz. **Nem rara, nem ausente – tentativa**. Matrizes (USP. Digital), Vol. 4, No 1 2010a. Disponível em: <http://www.matrizes.usp.br/ojs/index.php/matrizes/article/view/171>.

BRAGA, José Luiz. **Roda Viva – uma encenação da esfera pública**. In Comunicação Audiovisual – Gêneros e Formatos. DUARTE, Elizabeth; CASTRO, Maria Lília de (orgs.) Porto Alegre: Sulinas, 2007b, p. 97-116.

BRAGA, José Luiz. **Uma heurística para a pesquisa comunicacional** (a visada comunicacional implicada nos dispositivos interacionais). Texto apresentado no Seminário PROCAD “Crítica Epistemológica” (Unisinos, UFG, UFJF), reunião de Goiânia, 2011b.

COUTINHO, Eduardo. **Entrevista com Eduardo Coutinho** concedida a TV UOL. Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/a56q6zv70hwb/entrevista-com-eduardo-coutinho-040268C08903E6?types=A&>. Acessado em dezembro de 2010.

COUTINHO, Eduardo. **Entrevista com Eduardo Coutinho** concedida a Alexandre Derlam, setembro de 2009. Conteúdo publicado no Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=HFDb8foZnqE&feature=related>. Acessado em 5 de janeiro de 2011.

COUTINHO, Eduardo. **Revelações sobre a vida e ponto final**. Entrevista concedida ao site Críticos.com. Disponível em:

http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?artigo=176. Acessado em 31 de dezembro de 2011.

DIAS, Ferreira Verônica. **A construção da realidade – o estudo do processo criativo de Eduardo Coutinho na elaboração do documentário Santo forte**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Concentração Estudo dos Meios e da Produção Mediática, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2010.

ELLSWORTH, Elizabeth. **Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito (org. e trad.). Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FAUSTO NETO, Antônio. **Midiatização: prática social – prática de sentido**. In: SEMINÁRIO MEDIATIZAÇÃO, 2006, Bogotá. [Paper] Bogotá, 2006.

FERREIRA, Jairo. **Dos objetos separados à circulação midiática como questão comunicacional**. In: FAUSTO NETO [et al.] orgs. Midiatização e processos sociais: aspectos metodológicos. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2010.

FERREIRA, Jairo. **Espaço crítico no jornalismo: para além da indústria, do intelectual e do consumo polêmico**. O texto atualiza artigo publicado In: SOSTER, Demétrio de Azeredo, SILVA, Fernando Firmino. (Org.). Metamorfoses jornalísticas: a reconfiguração da forma. 1 ed. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2009, v. 1, p. 141-142.

FROCHTENGARTEN, Fernando. **A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho**. Psicologia USP, São Paulo, p. 125 – 138, janeiro/março 2009.

GERBER, Raquel. **O Mito da Civilização Atlântica: Glauber Rocha, Cinema, Política e a Estética do Inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1982.

GINZBURG, Carlo. **Sinais – Raízes de um paradigma indiciário**. In. Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e historia. São Paulo : Companhia das Letras, 1990.

GOMES, Pedro Gilberto. **A mediação no processo social**. In: GOMES, P. G. . Filosofia e ética da comunicação na mediação da sociedade. 1. ed. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

LINS, Consuelo. **O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente**. In.: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). Documentário no Brasil: tradição e transformação. São Paulo: Summuns, 2004.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2007.

LINS, Consuelo. **Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea**. Disponível em: http://www.videobrasil.org.br/ffdossier/Ruademaodupla_ConsueloLins.pdf. Acessado em 03 de janeiro de 2011.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2008.

KESSLER, Frank. **Notes on dispositif**. Disponível em: <http://www.let.uu.nl/~Frank.Kessler/personal/notes%20on%20dispositif.PDF>

MATTOS, Carlos Alberto. **Eduardo Coutinho: O homem que caiu na real**. Disponível em: http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?artigo=523. Acessado em 03/01/2011

MESQUITA, Cláudia. **Deus está no particular. Representações da experiência religiosa em dois documentários brasileiros contemporâneos**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo (USP), 2006.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário: história, identidade, tecnologia**. Lisboa: Cosmos, 1999.

QUÉRÉ, Louis. **Entre facto e sentido: a dualidade do acontecimento**. Trajectos, Lisboa, n.6, p. 59-76, 2005.

RAIZ, Revista Cultura do Brasil. **O fim e o princípio na terra do fim do mundo**. Publicado na revista RAIZ. Disponível em:

http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=58&Itemid=72. Acessado em 22 de fevereiro de 2011.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal... o que é documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RAMOS, Fernão. **Cinema Verdade no Brasil**. In.: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). Documentário no Brasil: tradição e transformação. São Paulo: Summuns, 2004.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre**. In.: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). Documentário no Brasil: tradição e transformação. São Paulo: Summuns, 2004.

VERÓN, Eliseu. **Esquema para el analisis de la mediatización**. In: Revista Diálogos de la Comunicación. Lima: Felafacs, 1997.

VALENTINETTI, Cláudio M. **O cinema segundo Eduardo Coutinho**. Brasília: M.Farini Editora, 2003.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ANEXOS: CENAS SELECIONADAS PARA A ANÁLISE TRANSVERSAL

• *Cenas de Cabra Marcado para Morrer*

Cena 1: O contexto

A cena começa com a voz em off de Coutinho narrando que ao ir a Paraíba com a UNE Volante, se deparou com notícias do assassinato, duas semanas antes, de João Pedro Teixeira, líder da Liga Camponesa de Sapé. Enquanto a voz de Coutinho faz a narração, é mostrado um recorte de jornal que informa do assassinato do camponês com três tiros. A voz de Coutinho informa o espectador que um dia antes da chegada da equipe de filmagem foi realizado em Sapé um comício de protesto contra a morte do camponês. “Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro compareceu com seis de seus 11 filhos”. Enquanto a voz narra, é mostrada uma imagem estática de Elizabeth com os filhos. Depois disso, outra voz fornece mais informações sobre a organização dos camponeses da região. “Como a sindicalização rural era um direito inexistente na prática os trabalhadores do campo encontraram nas ligas o único meio legal para canalizar suas reivindicações”. Depois disso, a voz de Coutinho informa como foi seu primeiro contato com Elizabeth. “Antes que os camponeses seguissem para a praça do comício, tive meu primeiro contato com Elizabeth Teixeira. Uma curta entrevista dentro da sede da liga”. A voz de Coutinho informa que durante o comício “que nasceu a ideia de um filme de longa metragem sobre a vida de João Pedro Teixeira que se chamaria Cabra Marcado Para Morrer”. Enquanto isso são mostradas imagens de um comício. Um homem negro aparece falando no mega-fone encima de um veículo. A outra voz informa que o filme seria produzido pelo CPC da UNE e pelo Movimento de Cultura Popular de Pernambuco “o filme seria realizado nos próprios locais e com os participantes reais da história. Elizabeth e seus filhos viveriam seus próprios papéis”. Enquanto isso, mais imagens do comício são mostradas. A voz continua a explicar “dois anos depois tudo estava pronto para começar a filmagem. Mas no dia 15 de janeiro de 1964 houve um conflito perto de Sapé envolvendo de um lado policias e empregados de uma usina e de outro camponeses. Onze pessoas morreram no conflito. A região foi ocupada pela política militar da Paraíba tornando impossível a filmagem no local”. Cobrindo a fala imagens do conflito que vitimou as pessoas são mostradas. Depois disso, durante imagens de recortes de jornal, a voz de Coutinho: “Na emergência, fui obrigado a transferir as filmagens e encontrei o lugar ideal em Pernambuco,

no Engenho Galiléia, onde tinha nascido a primeira liga camponesa em 1955. Com autorização da diretoria da liga e a colaboração dos moradores, escolhemos as locações e os atores”. Durante essa fala, são mostradas imagens do engenho. “Em 26 de fevereiro de 1964 quando rodamos o primeiro plano de cabra marcado para morrer contávamos com um elenco de camponeses que poderiam dedicar ao trabalho no filme um tempo que lhes pertencia. Eles eram agora dono de suas terras graças a uma luta de 4 anos que culminou na desapropriação do engenho”. Coutinho continua explicando enquanto são mostradas imagens filmadas com os camponeses interpretando seus papéis. São mostradas imagens de Elizabeth atravessando uma rua com os filhos. “Do projeto original de filmar com os personagens reais da história só restou a participação de Elizabeth Teixeira fazendo seu próprio papel”. Enquanto isso é mostrada uma imagem de Elizabeth abrindo uma janela. Outra voz informa que “35 dias depois do início das filmagens no dia primeiro de abril o trabalho foi interrompido pelo movimento militar de 64. Apenas 40% do roteiro tinham sido rodados. Galiléia foi invadida pelo exército e os principais líderes camponeses do local foram presos. Também foram presos alguns membros da equipe. Mas a maioria conseguiu fugir para o Recife e depois chegar ao RJ. Mas, a maior parte do negativo filmado foi salva porque já tinha sido enviada ao laboratório do RJ para ser revelada. Sobraram também oito fotografias de cena guardadas por um membro da equipe”.

Cena 2: A volta

Uma imagem de um campo verde e pessoas trabalhando. A voz de Coutinho em off conta que “fevereiro de 1981, 17 anos depois voltei a Galiléia para completar o filme do modo que fosse possível. Não havia roteiro prévio, mas apenas a ideia de tentar reencontrar os camponeses que tinham trabalhado em Cabra Marcado Para Morrer queria retomar o nosso contato através de depoimentos sobre o passado, incluindo os fatos ligados a experiência da filmagem interrompida, a história real da vida de João Pedro, a luta de Sapé, a luta de Galiléia e também a trajetória de cada um dos participantes do filme daquela época até hoje”. Enquanto isso são mostradas imagens do engenho Galiléia de 1981, colorido e com bastantes árvores. Em seguida, Coutinho explica que mostrou as imagens gravadas para os participantes da história. A cena mostra eles olhando para as imagens.

Cena 3: A esperança da volta

Um senhor está sentado com jaqueta azul. Ele é um dos integrantes da primeira filmagem de cabra marcado para morrer. Ouvimos a voz de Coutinho pedindo a ele se “tinha esperança que a gente voltasse para completar o filme ou não?” Ele responde: “Eu sempre tinha essa esperança que ia voltar para completar o filme. Eu sempre pensava nisso e minha mãe dizia deixa para lá meu filho esse tempo não chega mais não. E eu dizia que chega, só não vê aquele que morre, mas aquele que não morre vê”.

Cena 4: O reencontro com Elizabeth e a posição de Abrahão

A cena começa com a voz de Coutinho explicando que somente o filho mais velho de Elizabeth, Abrahão sabia o paradeiro dela. Coutinho conta, narrando enquanto são mostradas imagens da cidade onde ela mora, que Elizabeth mudou de nome e que se chamava Marta Maria da Costa. Coutinho diz: “Elizabeth não esperava a minha chegada. Comecei nossa conversa mostrando as oito fotografias de cena que sobraram da filmagem”. Enquanto Coutinho narra são mostradas imagens de Elizabeth vendo as fotografias junto com outras pessoas e crianças que estão na casa dela. Ela pergunta: “Como conseguiu isso?” Coutinho explica que o fotografo havia salvado. Elizabeth fala: “Eu admiro...” Depois disso, ouvimos a voz de Abrahão falando: “Mãe, reconheça a abertura política do presidente Figueiredo”. Há um corte em primeiro plano para o rosto de Elizabeth, ela diz um tanto constrangida: “É o presidente... Graças a ele eu estou aqui na presença de vocês. Porque foi o único governo... que ele merece toda a dignidade nossa de ter dado este amplo direito de todos os presos políticos que se encontravam fora do país a voltarem... e eu nunca esperava e agora estou na frente de você Coutinho que eu nunca esperava... porque eu tinha medo, eu sofri muito, vocês eu acho que são tistimunha né, eu sofri demais, a perseguição era grande, os cara tiveram muita vontade de mi exterminar”. Enquanto Elizabeth fala Abrahão é mostrado sentado chorando. Ela continua: “Mas graças a deus eu estou aqui contando a minha história, e o João Alfredo? E o Pedro fazendeiro?” Depois disso, ouvimos a voz de Abrahão. “Diga, não é lhe orientando politicamente, todos os regimes são iguais, desde que a pessoa não tenha proteção política. Todas as facções políticas esqueceram de Elizabeth Teixeira. Simplesmente porque não tinha poder. Está aqui a revolta do filho mais velho. Agora se o filme não registrar esse meu protesto, essa minha veemência...” A cena é cortada para ouvirmos a voz de Coutinho:

“Eu registro tudo o que os membros da família quiserem falar. Estão livres para falar”. Abrahão fala: “Mas eu quero que o filme registre esse nosso repúdio a quaisquer sistemas de governo”. Coutinho: “Estará registrado, eu te garanto”. Enquanto a isso, a câmera passeia entre os rostos de Elizabeth e Abrahão. A cena é cortada para mostrar Elizabeth e várias pessoas em frente a um telão. Coutinho explica que na mesma noite projetou as imagens do primeiro filme para ela, os filhos e outras pessoas da comunidade.

Cena 5: O reencontro com João Paulo

Coutinho aparece de costas. Ele fala que está indo conversar com Elizabeth pelo segundo dia. Ele explica que nas duas circunstâncias em que conversou com Elizabeth, ela falou sobre as memórias do passado, a vida com João Pedro, a luta dos camponeses e a perseguição política. A primeira imagem mostra Elizabeth na janela da escola onde ministra aulas de reforço. Ela diz a Coutinho que “ontem na entrevista eu falei muito mal. Mas é que eu fiquei muito emocionada. Porque eu devia ter começado direitinho a vida... como você queria... de início né. Como nós começamos o namoro e depois casamos e fomos morar em Jabotão. Se você tivesse deixado para hoje eu tinha me expressado melhor”. Depois disso, Coutinho começa a conversar com ela e demonstra saber sobre a vida do casal, pois faz perguntas para ela completar as informações. Elizabeth continua falando sobre a vida política de João Pedro Teixeira. Depois disso, a cena mostra Coutinho sentado em um pequeno banquinho. De frente para ele estão Elizabeth e o filho mais novo dela, Carlos. Coutinho faz perguntas sobre a vida de João Pedro. “Nos domingos ele saía ou os camponeses vinham para a nossa casa e ele conversava com eles... falava para eles ‘ah companheiros é preciso nós se organizar, nós organizado poderemos acabar com esse estilo do proprietário tomar nossas lavouras, mas enquanto nós não se organizar ele toma e fica tomado’. Varias vezes ele foi preso por vários policiais. Uma vez chegou vários policiais, e ele não deu tempo nada, nada eles pegaram ele e levaram preso nu da cintura para cima. Ele acreditava na luta, o latifúndio unido ofereceram dinheiro para ele para que ele deixasse a luta... eu recordo isso todos os dias e todas as noites a dureza que ele enfrentou e nunca esmoreceu ele nunca chegou em casa para dizer Elizabeth eu estou arrependido. Nunca. Era firme”. Enquanto Elizabeth fala, são mostradas imagens do primeiro Cabra. A cena mostrada é o que Elizabeth narra. Ainda dentro da casa Elizabeth diz: “Um dia eu chamei ele e disse: ‘João Pedro, vamos sair deste estado, não tá dando mais para nós, a situação está difícil. O latifúndio fala só em tirar a sua vida...’ Ele olhou para mim e

disse: ‘você e meus filho, está aí, tirei os retratos, fico como lembrança, mas que eu não me acovardo. Sei que a minha vida eles vão tirar, eu vejo o ódio na cara do latifúndio e vejo a ira tirana que eles estão de mim. Eu sei que vou tombar eles vão me tirar a vida. Mas uma coisa eu digo a vocês, tiram a minha vida covardemente’. Enquanto ouvimos a voz de Elizabeth contar as palavras de João Pedro, são mostradas imagens do primeiro Cabra, onde o “ator” que interpretou João Pedro fala encostado em uma madeira.

Cena 6: A contrariedade

A cena mostra uma casa de cor branca, duas pessoas sentadas em uma mesa e várias crianças ao redor. Ouvimos a voz de Coutinho: “João Mariano é dirigente de uma congregação batista em Vitória de Santo Antão. Fui entrevistá-lo de surpresa no dia seguinte ao da projeção”. Depois disso, a câmera mostra Coutinho e João Mariano. Coutinho está segurando um microfone ao lado de João Mariano. João conta: “Eu sou muito afastado de certos movimentos, eu cai nesse movimento há 16 anos, que chegou esse movimento revolucionário...” De repente vemos o braço de Coutinho interrompendo a fala de João Mariano. Coutinho diz: “Só um pouquinho senhor. Ta com vento”. Depois disso, a câmera mostra um close do rosto de João Mariano e ouvimos a voz de Coutinho novamente: “O senhor pode continuar o que estava falando que está perfeito”. João Mariano, entretanto, fica com cara de desconfiado e pensativo. Coutinho diz: “Pode falar seu Mariano, sem problema, sem medo, o senhor diz como vive e pronto...” A câmera abre o enquadramento e vemos o rosto de Coutinho de lado, ele está com cara de preocupado. De repente Mariano diz: “Eu creio que o senhor está por dentro que eu não queria estar dentro desse negócio. Eu tava no engenho por causa dessa liga, eu sai do engenho porque não queria estar dentro disso. Quando eu cheguei à cidade que os senhores me procuraram que eu ingressei dentro dessa carreira, mas sem saber o que estava fazendo, mas quando entendi que era assim para viver nas propriedade agindo por terra, porque eu não preciso de terra, eu vivo sem isso, quando o senhor chegou pela simpatia do senhor eu aceitei, mas não para viver embrenhado nesse negocio de revolução”. Mariano expressa a sua contrariedade: “Eu creio que os senhores estão gravando o que eu to dizendo, mas ta vendo a minha expressão que eu não to assim tão dedicado sobre esse movimento”.

Cena 7: A repressão

A cena começa com um rapaz que sabemos ser Duda, filho de Zé Daniel falando sobre o dia em que o exército invadiu Galiléia: “O povo que estava no filme já tinha saído se esconder em uma mata aqui detrais desse morro. As tropas chegou quando... chegou três caminhão do exército mais ou menos umas 8 horas da noite... Então o exército virou todo o móvel de dentro de casa, virou banco de perna para cima, cama, tirou os colchão da cama virou tudo dentro da casa... arrebentaram as maletas, armários, levou o motor do caminhão, levou as lâmpadas todinha do filme”. Depois disso, um recorte de jornal aparece na cena, está escrito: “Armas privativas das forças armadas, filmes para a formação agitadora dos camponeses, holofotes para projeções noturnas (o treinamento era intensivo e diuturno) foram apreendidos pelo exército, no Engenho Galiléia”. Além disso, outro recorte de jornal, agora lido pelo locutor informa “Foi talvez em Galiléia que o exército apreendeu materiais mais valiosos do maior foco de subversão comunista... Num casebre característico de camponês foi encontrado farto material que acionava o dispositivo de subversão ali montado (enquanto isso é mostrada uma fotografia de Coutinho no momento da filmagem do primeiro Cabra) pelos esquerdistas internacionais... neste casebre estava instalado um poderoso gerador destinado a fazer funcionar custosa maquina de projeção cinematográfica. O filme que estava sendo levado na semana do golpe era o Marcados Para Morrer. A película ensinava como os camponeses deveriam agir de sangue frio sem remorso ou sentimento de culpa quando fosse preciso dizimar pelo fuzilamento, decapitação ou outras formas de eliminação os reacionários presos em campanha ou levados a Galiléia”. Enquanto o narrador narra a notícia do jornal, são mostradas imagens de crianças, possivelmente filmadas no primeiro Cabra. Elas estão deitadas na grama, jogando bola e brincando. Depois disso, um senhor, que sabemos ser Zé Daniel, é mostrado caminhando de costas no sítio. A narração de Coutinho informa: “Com a ajuda de Zé Daniel nós tínhamos escondido a câmera de filmagem numa espécie de gruta no meio do mato. A câmera foi a última peça do equipamento descoberta pelo exército”. Zé Daniel é mostrado de frente caminhando, ele aponta onde havia escondido a câmera, “debaixo de uma pedra”.

Cena 8: O reencontro com Elizabeth

Na cena dentro da casa de Elizabeth, Coutinho pergunta a ela se o pai ajudou a criar os filhos durante esse período. Ela diz que não. O filho de Elizabeth, Carlos, afirma que ele não sabia o endereço e que a partir de agora, vai informar. Coutinho pergunta se a partir de agora eles vão informar o seu paradeiro. Carlos diz: “Eu vou tentar localizar todos...” Coutinho pergunta a Elizabeth sobre os filhos. Ele a pergunta de um a um. Um deles, o Paulo, que “sofreu um atentado a mando do latifundiário” ela diz não saber se está vivo. Marluce Teixeira, a filha mais velha, morreu oito meses depois do assassinato do pai, ela tomou veneno, como informa a narração em off do filme. Depois disso, Coutinho diz para Elizabeth: “A senhora agora, depois desse filme vai voltar para o mundo, vai ver as pessoas de novo”. Ela diz: “Vou voltar. Todo mundo está tomando conhecimento que eu estou aqui no Rio Grande do Norte. Agora eu vou ter contato novamente com aqueles amigos, procurar meus filho, meus pai. Vou visitar meus pai principalmente porque meus filhos estão por lá. Sei que tenho filho por lá e tenho que tomar conhecimento dos meus filhos. Não é possível”.

Cena 9: Reencontro com os filhos de Elizabeth

Coutinho aparece de costas caminhando. A voz em off informa que a cidade é Duque de Caxias, Baixada Fluminense, e que se passaram oito meses depois do reencontro com Elizabeth. Coutinho entra em um bar e encontra uma mulher no balcão. Ele pede a ela se Dona Marta está. Ela diz “Sou eu”. Coutinho diz: “Eu sou muito amigo da sua mãe”. Enquanto Coutinho tira alguns papéis de um envelope ele pede para a equipe de filmagem “tem luz aqui?” Ele continua a retirar os papéis de dentro do envelope e os mostra para Marta. Coutinho começa a informar quem são as pessoas nas fotografias “esse é seu irmão, Carlos”. Marta começa a chorar e diz: “Eu lembro muito bem dela”. Marta chora muito. Coutinho pergunta se Marta lembra do pai, João Pedro e ela diz que sim. Depois disso, Coutinho aparece subindo as escadas de um prédio. A voz em off informa que estão em Olaria, no Rio de Janeiro. Coutinho aparece pedindo a uma mulher que aparece na porta se Marines mora ali. Não entendemos a resposta da mulher. Um close do rosto de Coutinho e ouvimos ele falar “será que ela ta, quer ver para mim por favor? Que azar heim? A janela está fechada”. Depois disso há um corte e vemos uma mulher descendo as escadas. Coutinho diz: “Vem, é bem simples”. Coutinho pede a ela se ela lembra da mãe e do pai. Ela diz que lembra da mãe e que

recebeu duas cartas dela. Coutinho pede para ela ler a carta em voz alta e ouvimos a voz de Marínes lendo a carta.

Cena 10: O filme para a vida de Elizabeth

A cena mostra uma pequena cidade com várias árvores. Ouvimos a voz de Coutinho em off: “As filmagens em São Rafael em fevereiro de 1981 significaram para Elizabeth Teixeira o fim de um longo período de clandestinidade. Ao concordar em ser filmada ela deixava de ser Dona Marta e voltava a ser Dona Elizabeth”. Enquanto ele fala, são mostradas imagens de Elizabeth lavando roupa em um rio. A última cena mostra Elizabeth falando para Coutinho. Coutinho está dentro do veículo junto com a equipe de filmagem. A câmera está dentro do veículo e Elizabeth fala com tranquilidade sobre o regime civil-militar: “A luta não para. A mesma necessidade de 64 está plantada. Ela não fugiu um milímetro. A mesma necessidade na fisionomia do operário, do homem do campo e do estudante. A luta é que não pode parar. Enquanto existir fome e salário de miséria o povo tem que lutar. [...] Eu que venho sofrendo tenho que lutar até o fim. [...] É preciso mudar o regime. [...] Enquanto tiver esse ‘regimezinho’ e essa ‘democraciazinha’ aí... Democracia sem liberdade? Democracia junto com salário de miséria e de fome. Democracia sem o direito do filho do camponês e do operário de poder estudar? Ninguém pode!”

● *Cenas de Boca de Lixo*

Cena 1: Rechaço da câmera

A cena inicia com um passeio da câmera pelo lixão que mostra as pessoas catando lixo. São mostradas as mãos em detalhes recolhendo objetos como garrafas, latas, frutas e verduras. São ouvidos sons, ruídos e vozes. Após, a câmera procura as pessoas, algumas escondem o rosto com panos e roupas ao ver a aproximação da câmera. Outras saem correndo e ficam de costas para a câmera. Há também aqueles que fazem gestos com as mãos que indicam que não querem ser filmados. Mesmo com o rechaço a câmera segue àqueles que correm. No final da cena, uma criança tira o pano que está enrolado no rosto.

Cena 2: Primeiro contato com os catadores

A cena inicia com um jovem negro que interpela o diretor: “O que vocês ganham com isso moço? Para ficar colocando esse negócio na nossa cara?” “Sabe para quem o senhor podia mostrar? Para o Collor”. O negócio ao qual o jovem se refere é a câmera. Coutinho responde: “É para mostrar como é a vida real de vocês”. Depois disso as pessoas aparecem na câmera e Coutinho pede para que elas falem. As falas não são organizadas e algumas pessoas expressam surpresa e curiosidade ao ver a câmera. Ouve-se uma voz que começa a falar alguma coisa e a câmera gira e encontra um outro jovem negro que diz: “Todo mundo aqui está trabalhando, não tem ninguém roubando aqui. Todo mundo trabalha aqui dentro. Todo mundo está aqui porque depende”. Depois disso, uma senhora negra aparece falando que é melhor trabalhar no lixão do que em casa de família. Outra mulher, com uma opinião diferente, fala que muitas pessoas que trabalham ali são relaxadas. Antes de fechar a cena, outra mulher negra com chapéu rasgado fala que tem orgulho de trabalhar no lixão. No final da cena, Coutinho pede para que esta mesma mulher fale o nome das pessoas que trabalham no lixão. Várias vozes começam a ditar vários nomes e ao mesmo tempo rostos de pessoas são mostrados.

Cena 3: Nirinha

Uma mulher de boné rosa e blusa listrada em vermelho e branco aparece com uma enxada na mão revirando o lixo. Ela diz enquanto mexe no lixo: “Vergonha se eu estivesse roubando, não estou!” Após isso, ela aparece carregando uma cesta cheia de materiais e quando coloca a cesta a chão, Coutinho pergunta: “Nirinha, me disseram que você é a pessoa que mais quilo junta por semana. É verdade? Quantos quilos você carrega?” Nirinha responde que carrega quatro mil quilos por quinzena. Enquanto ela fala, são mostradas imagens dela carregando a cesta. São mostradas também outras pessoas com cestas semelhantes cheias de materiais para a reciclagem. Depois disso, a câmera mostra novamente Nirinha sentada. Ela conta como consegue ganhar mais dinheiro que os outros: “Eu arrumo mais aqui porque eu vendia para os compradores. Agora eu já vendo para fora, eu já vendo para o comprador que compra do comprador daqui. Eu já ganho a mesma coisa que ele. Só quando não tem jeito mesmo que eu vendo aqui. Se o papel lá fora estiver valendo 120, esse aqui quer pagar 60. Eu vendo pelos 120, pois eu não vou vender a 60 e perder 60 para eles”.

Cena 4: Lúcia

A cena começa quando uma mulher sorridente aparece ao lado de uma barraca com um copo de água nas mãos e molhando os braços. Ela ironiza: “Antigamente a gente tomava banho sozinho”. Sabemos que seu nome é Lúcia pelo letreiro informado pelo filme. Depois a câmera mostra o interior da barraca e Coutinho pergunta para Lúcia se ela tem filhos. Após essa primeira aproximação, o filme mostra essa mesma mulher sentada em um sofá de uma casa. Lúcia está com o cabelo solto, balançando o corpo e apertando as mãos, ela parece estar nervosa e balbucia: “É. Não vai ser fácil não!”. Coutinho afirma: “Mais fácil falar lá, né?” Ela diz que lá é uma bagunça, que todos brincam e falam. Lúcia diz que todos são amigos e começa a contar uma história de quando trabalhava no Paraná. Ela diz que quando está no lixo é uma pessoa completamente diferente de quando está em casa. “Lá eu grito, eu falo, mexo com um, mexo com o outro”. Enquanto Lúcia fala, são mostradas imagens dela gritando no lixão. O filme mostra Lúcia caminhando no lixão colocando lixo dentro de um saco, depois a cena corta para ela falando novamente sentada no sofá. “A gente precisa daquela lixeira, porque tem comida para o porco, vem coisas boas. Porque as vezes o que não serve lá para o rico, serve para o pobre. E para a gente aquilo ali é útil, tem muita coisa útil ali”.

Cena 5: O cotidiano

A câmera se aproxima de um barraco onde dois homens, duas mulheres e uma criança estão de costas. A cena corta para um outro homem bebendo um líquido rosa em um pequeno copo. Após isso são mostrados diversos barracos em que os adultos e as crianças estão comendo ou bebendo. Em seguida, as crianças e os adultos aparecem jogando bola. Outras mulheres estão conversando no meio do lixo. Um homem agachado lendo uma revista. Enquanto essas imagens são mostradas toca uma música, que encerra essa primeira parte da cena. Após isso, um caminhão chega descarregando lixo e as pessoas começam a revirar o que sai do caminhão com pás e enxadas.

Cena 6: Cícera

Duas mulheres e uma criança aparecem no fundo da imagem, encima de uma montanha de lixo. Ouvimos: “Pode filmar!” A câmera se aproxima dos três e eles estão catando lixo com enxadas, uma das mulheres aparece rindo e a outra está tapando o rosto com as mãos. Depois, esta mulher aparece de costas e Coutinho pergunta se ela é mãe do garoto. A outra mulher diz que se chama Cícera. Coutinho pergunta por que a outra mulher, que Cícera informa se chamar Thereza, está escondendo o rosto. Cícera responde: “Porque ela disse que vai aparecer na televisão. Mas eu nem ligo. Não estou nem aí, nem ligo no que sai em televisão e jornal. Eu não estou nem aí, não estou roubando. Não estou certa?” E gargalhando completa: “deixa essa cara bonita aparecer na televisão”. A cena mostra Cícera caminhando com uma bolsa nas mãos. Enquanto isso, ouve-se a voz dela contando que chega em casa, toma um banho e vai para a igreja. Ela se dirige a uma casa construída com barro e madeira. Ela pára, olha para a câmera e diz: “Este aqui é o meu barraco, viu?” Depois disso, a câmera mostra Cícera, a filha e o namorado da filha. Eles estão sentados. Coutinho faz perguntas para Cícera para que ela conte como chegou ao lixo. “A senhora quer falar mais alguma coisa?” Em princípio, ela diz que não, mas depois muda de ideia e diz que pede a deus para que dê uma chance à filha. Já do lado de fora da casa, Coutinho pergunta à filha de Cícera o que ela quer ser da vida. Ela responde que quer ser cantora de música sertaneja. Após essa fala, a menina aparece cantando em frente a casa. Enquanto ela canta, são mostradas imagens da família. Cícera e a filha escovando o cabelo, lavando os pés. Depois disso, Cícera, a vizinha Thereza e a filha aparecem na porta da casa. Elas estão com roupas diferentes das que estavam na primeira vez em que foram filmadas. Elas estão olhando fotografias que em cenas anteriores estavam nas mãos do diretor. Enquanto vê as fotos, Cícera conta que Thereza passou mal no lixo. A cena encerra com imagens de Cícera de costas para a câmera escavando, com uma pá, uma montanha de lixo.

Cena 7: Papai Noel

A cena começa quando Coutinho está no meio das crianças e jovens com fotografias nas mãos. Quando aparece a foto de um senhor barbudo, alguém diz: “Papai Noel!”. Após isso, a câmera mostra um senhor magro, sem camisa, com uma longa barba branca e usando um chapéu. Ele caminha carregando sacolas no meio do lixo. Em frente a um caminhão, Coutinho

fala: “Seu Enock, deixa eu mostrar uma coisa para você” e lhe mostra uma fotografia. Surpreso Enock responde: “uma fotografia minha?” Coutinho explica que a foto não é de boa qualidade, pois é “uma espécie de xérox”. Após essa primeira abordagem, Coutinho pede para Enock como é o trabalho no lixão. “O trabalho aqui é esse que o senhor está vendo. Catar lixo, apanhar comida para bicho. Mas isso aí é um perigo. Mas tem gente que quando não sente o cheiro desse lixo está em casa doente. Tem que vir nem que seja domingo passear aqui”. Coutinho pede para Enock se no primeiro dia que ele chegou ao lixão teve uma impressão boa. Enock responde que não e diz que já “peguei lixo em vários lugares do Brasil. Se tivesse tempo eu ia dar uma entrevista boa para vocês”. A câmera muda o enquadramento e percebemos que Coutinho está de lado para a câmera, ao lado do operador de som. Ele demonstra entusiasmo (percebemos pelos gestos que faz) e pede para Enock enumerar as profissões que já exerceu. “Em todo o lugar do Brasil eu sempre vivi de lixo, de trabalho, de lavoura e de tudo. Eu conto para o senhor do Acre até o final de Porto Alegre. Trabalhei na borracha, trabalhei na construção do Amapá, de base aérea. Trabalhei em colheita em São Paulo. No Paraná fiz a reabertura do café que eu estou tomando, eu que plantei. Completei 70 anos no dia 12 de fevereiro”. Coutinho fica surpreso e pergunta como Enock é tão forte. Ele responde: “Eu não sei, ou é saúde ou é invenção, eu não sinto nada”. Coutinho pergunta se Enock é casado e ele diz que vive com uma paraibana. Enquanto Enock fala, uma senhora aparece jogando comida para as galinhas. Enock aparece caminhando em direção a essa senhora que ele chama de Lúcia. Coutinho pergunta se ele fica bravo com os apelidos, ele diz que não e começa a filosofar sobre a trajetória do lixo. A cena agora se passa dentro da casa de Enock. Ele mostra para Coutinho as coisas que pegou no lixo. Um cartaz escrito Ninja, o guerreiro de ouro, um relógio quebrado que foi remendado com cola e outras pequenas coisas que são trazidas do lixo. Enquanto mostra a casa, o sofá e os móveis, Coutinho pergunta qual é a religião de Enock e ele diz que é naturalista.

Cena 8: “Eu sou livre”

A cena começa com um homem sentado sem camisa e Coutinho perguntando há quanto tempo ele trabalha no lixo. Ele diz que trabalha há dois dias porque está desempregado. Coutinho pergunta ao homem que tipo de material ele recolhe. O homem explica para Coutinho que alguns alimentos eles recolhem para comer, como pacotes fechados de arroz,

massa, batata, chuchu, maçã. Coutinho diz que existem pessoas que escondem o rosto e pergunta por que ele não tem esse problema. O rapaz responde: “Eu não tenho medo de nada pelo seguinte, eu sou brasileiro, eu sou humano então eu sou livre. Eu tenho o direito de falar o que eu quero e o que eu penso”.

Cena 9: Jurema

Uma mulher negra usando saia e blusa vermelha é filmada de costas carregando uma cesta na cabeça. Ela derruba a cesta no chão e depois um letreiro informa o nome Jurema. Ouvimos ela dizer: “Acho que ele gostou de mim!” Coutinho se aproxima e diz: “Podemos conversar?” Ela responde: “Conversar o que? Eu não tenho nada para conversar”. “A senhora trabalha aqui há muito tempo?” Ela diz que trabalha há 30 anos. “Eu nasci aqui dentro do vazadouro. Bem ali. No meio de um montão de papelãozinho. Aí, me largaram aqui mesmo”. Ela demonstra não estar à vontade com a presença de Coutinho e da câmera. Pois faz um olhar de repreensão e continua mexendo no material que recolheu, fazendo barulho. Ainda mais indisposta, ela se vira de costas para a câmera e diz: “Hoje eu estou calma, tomei água com açúcar, estou controlada”. Depois disso, são mostradas outras imagens de Jurema trabalhando com a enxada. Enquanto isso ouvimos a sua voz indignada: “A gente não cata essas coisas para comer, vocês colocam no jornal, aí quem vê, pensa que é para a gente comer. Mas não é para a gente comer. Isso não pode acontecer. Todo mundo aqui tem porco. Eu estou revoltada com isso! Com o cesto do pai dela cheio de legumes e eles filmando a gente! Quem vê isso lá fora, vai pensar: é aquilo ali que eles comem. É disso que eles vivem, mas não é!” Depois a cena mostra Jurema ao lado de um menino. Ele está jogando água nas mãos dela. Coutinho pergunta se ele é seu filho e ela diz que sim. Depois arremata: “Tem esse e mais seis em casa”. Depois disso, Jurema já aparece em frente a uma casa com os filhos. Eles estão um do lado do outro e ela começa a falar o nome e a idade deles. Coutinho pergunta ao pai das crianças se criar sete filhos é duro. Ele diz que é fácil. A conversa vai se desenrolando e Coutinho parece ficar surpreso com as respostas do casal. O marido de Jurema diz que pretende chegar aos 12 filhos. Coutinho questiona Jurema. Ela diz: “enquanto deus mandar eu estou querendo”. Coutinho espantado diz: “mas se deus mandar 18? Não pode!” Ela diz que pode sim. “Sabe o que não pode? Matar, jogar fora, dar para os outros, um aborto, isso não pode”. Percebe-se que todas as perguntas e questionamentos de Coutinho são negados por

Jurema ou contestados. Nesta conversa, Jurema está mais a vontade e fala sobre como conheceu o marido. Coutinho pergunta por que ela estava brava no outro dia dentro do lixão. Ela responde que tem muita mulher oferecida e ela não concorda com isso. “Não quer conversar? Faz como eu aquele dia com vocês. Eu não estava disposta a conversar com ninguém. Se é para falar besteira, eu não falo. Quando vocês vinham eu fugia, sentava no meu canto”. Explica Jurema. Enquanto isso são mostradas imagens da recusa de Jurema. Percebendo que Jurema está mais calma e disposta a falar, Coutinho pergunta por que ela disse que tinha problema em filmar as pessoas catando lixo. “Muitas coisas ali, a gente aproveita. O carro de legumes que chega, é uma fruta, é um legume. É muita coisa boa que vai ali. Macarrão. Vai carne boa. Dá para a gente aproveitar. Naquele carro do lixo, a gente recolhe somente material para vender. Mas no outro carro a gente apanha coisas para os porcos e para comer. Mas não precisa ficar falando para deus e o mundo do que a gente vivi ali”. Coutinho aproveita para dizer a Jurema que no início muitas pessoas escondiam o rosto. Ela diz que é por medo de sair na televisão. “Eu tenho vergonha, a gente suja de lixo para todo mundo ver”. A câmera passeia pelos filhos de Jurema enquanto ouvem-se ruídos de pás e latas.

Cena 10: Desemprego

Coutinho encontra o marido de Lúcia catando lixo. Ele se aproxima e descobre que o homem foi demitido do emprego de coletor. Ele está carregando um saco com materiais e parece não estar disposto a falar sobre a sua demissão. “Depois eu falo com vocês”. Depois disso, a câmera corta para dois homens dentro de um barraco. Coutinho se aproxima e pergunta: “Você foi demitido! Quantos dias faz?” Cabisbaixo e com a voz fraca, ele responde que não estava muito afim de ficar lá e que vai ficar no lixão até receber a indenização, depois disso, pretende procurar emprego: “Qualquer lugar para mim... qualquer serviço é serviço. Eu sou o tipo de pessoa que não tem aquele tipo de escolha. Pegar um serviço aí de limpar uma vala eu vou limpar. Aqui ta fraco. Tem que partir para outra. Pois ficar só nesse pingadinho não dá certo não”. O homem limpa o rosto com a camisa. Abaixa ainda mais a cabeça e suspira.

Cena 11: Imagens e fotografias

A última cena do filme, os personagens que foram entrevistadas, aparecem lado a lado, em frente de suas casas. O primeiro casal a aparecer é Enock e a esposa, após, aparecem Nirinha, uma criança no colo e outra criança sentada no muro. Aparecem também Cícera, o marido e a filha em frente a casa de barro. Eles ficam alguns segundos parados de frente para a câmera e uma música toca no radinho da filha de Cícera. Coutinho diz: “É a música que você cantou. Canta junto!” A menina começa a cantar junto e a câmera foca nela. Depois disso, a câmera mostra uma televisão de costas e faz um giro até mostrar as pessoas do lixão olhando para o aparelho. Em um plano aberto, vemos que essa televisão está acima de uma Kombi. Em outro enquadramento de câmera, é possível observar que as pessoas estão se vendo na televisão, como se uma câmera estivesse filmando elas “ao vivo” e elas se vendo. São mostradas também imagens em primeiro plano do rosto de alguns entrevistados, como Nirinha, Jurema e Lúcia. A cena encerra com um menino negro, de camisa branca e calção, colocando lixo dentro de um saco, caminhando de costas para a câmera. Na cena, também aparecem urubus voando.

● *Cenas de Santo Forte*

Cena 1: A equipe no filme

A cena começa com a imagem de Coutinho de costas, subindo um morro muito íngreme. De um lado algumas pequenas casas e do outro lado árvores. Depois disso, Coutinho e outras pessoas descem um morro no meio de duas casas. Algumas pessoas estão carregando equipamentos eletrônicos, como câmeras filmadoras e fotográficas. Outro rapaz de branco está segurando um tripé. Enquanto essas imagens aparecem, ouvimos uma voz que explica: “A Gávea é um bairro muito rico e de casas maravilhosas. É um contraste até, uma favelinha no meio disso tudo. Ela fica de frente para o Cristo Redentor...” Enquanto essa voz feminina faz essa fala, outra imagem aparece na cena. As pessoas com os equipamentos eletrônicos aparecem conversando. De repente a cena corta para uma moça de costas para árvores e prédios. Um senhor está sua frente (sabemos que é Coutinho). Ele diz: “Onde nós estamos

Vera?” Ela responde: “Na Vila Parque da Cidade, uma pequena comunidade que fica na Gávea, zona sul do Rio de Janeiro...” Há um pequeno corte e Coutinho sai da cena, mas ele continua perguntando para Vera: “Você conhece aqui por quê?” Vera responde: “Porque eu moro aqui há 34 anos. Na verdade, eu fui a porta de entrada para esse documentário acontecer na comunidade. Porque eu trouxe vocês aqui para dentro da comunidade e mostrei para vocês quem era essa comunidade”. Enquanto Vera faz essa última fala, a cena mostra imagens de Coutinho conversando com a equipe com os equipamentos eletrônicos e com Vera. Eles caminham pela comunidade. Depois disso, a cena mostra uma mulher conversando com a Vera. Um microfone e uma câmera filmadora aparecem no canto direito da cena. A mulher parece ser da equipe do documentário.

Cena 2: A equipe no filme 2 e problema do som

A cena começa com várias pessoas subindo novamente um morro muito íngreme. Elas aparecem de costas. Ouvimos a voz de Coutinho perguntando alguma coisa referente ao som ao rapaz de cabelo comprido que está do seu lado. Ele responde que era o mesmo microfone. O grupo caminha novamente por ruelas estreitas. Depois disso, a cena tem um pequeno corte, onde aparece uma cadeira vazia, um quadro na parede, uma mesa atrás da cadeira. Uma pessoa passa na frente da cadeira com um papel, pela roupa, é Coutinho. Depois que ele passa, uma moça de calção branco senta na cadeira e ouvimos a voz de Coutinho: “Vera inaugura”. Ela senta e diz: “Isso”. Depois disso, o rosto de Vera aparece na cena. Ela começa a falar de religião.

Cena 3: Thereza

A cena começa com o rosto de uma senhora e ao lado escrito Thereza. Depois disso, a câmera corta para essa mesma senhora sentada em uma cadeira de palha. O plano da câmera possibilita ver o espaço ao redor dela. Roupas penduradas no varal, uma mesa pequena com um balde encima, ao lado e ao fundo a entrada de uma pequena casa. Thereza está toda de branco. Ouvimos Coutinho perguntar a ela o que significam as pulseiras que ela carrega no braço. Ela diz que são guias. Coutinho então pede para ela nomeá-los. E ela o faz, separando cada pulseira e dizendo o nome dos “guias”. Coutinho pergunta “A senhora frequentou a umbanda durante muitos anos...” Ela responde “Frequentei, mas agora parei”. E ele pergunta

por quê. Ela responde: “Deixei por causa de muita... decepção, ingratidão. Mas eles não me abandonaram...” Coutinho interrompe de diz: “Mesmo a senhora abandonando”. Ela concorda: “Sim, porque eu cuido deles”. Coutinho pede para ela explicar o que é cuidar. Ela diz que de sete em sete dias coloca café “amargoso para a vovó Cambinda”. Depois há um corte na cena e ouvimos a voz de Coutinho: “A senhora cuidou de sete filhos sozinha?” Ela diz que sim e também de oito netos. Em outro pequeno corte na cena para um plano geral, a voz de Coutinho questiona: “A senhora teve outra vida na antiguidade. Conta para mim”. Ela faz um gesto de sim com a cabeça e responde: “Eu procurei saber, porque uma coisa que me preocupou muito foi uma vez aqui... (só que era barraco de taboa, que eu lutei para fazer assim de tijolo, né) então eu estava arrumando umas florzinhas numa mezinha que eu tinha e conversando com uma senhora que se chamava Marta, quando eu virei para ver ela, ela estava espantada me olhando, eu perguntei: ‘o que foi Marta, você está me olhando tão espantada...’ ‘mas eu não vi a senhora dona Thereza, eu vi uma rainha”. A fala de Thereza é acompanhada de gestos com os braços e expressões no rosto, como se estivesse interpretando o ocorrido. Thereza explica que depois da conversa com Marta, procurou informações sobre o que tinha sido em outra vida no “centro dos patrões, porque no centro dos meu patrão não é umbanda, é linha branca, sabe como é que é? É linha magnética. É mesa... é diferente de umbanda, não recebe aqueles guia de fuma, de bebe, que nem é na umbanda, bate caixa, os guia fuma, bebe”. Thereza continua sentada explicando como descobriu que foi rainha em outra vida no centro dos patrões. “Eu, nunca tive conforto na vida, sempre vive nas favelas, nas casas ruim, nos barro, nas lama, nunca tive nada, agora, porque que eu sou assim! Só gosto de vitrine cara, só gosto de cristais essas coisas que eu sei que não é para mim. Ela disse: ‘não, ta errada. Você foi uma rainha do Egito, você teve tudo, ouro, prata, jóias, e você hoje voltou mas nunca fica apagado tudo porque a gente traz nessa vida alguma coisa da outra vida que nós fomos. Por isso que você é assim’”. Coutinho pergunta se ela acha que está pagando os pecados da outra vida. Thereza responde: “Eu estou com a dívida. A dívida que eu trouxe, por isso que eu vivo assim”. Depois disso, Coutinho continua perguntando sobre a vida de Thereza. “A senhora gosta de música, né?” Ela responde: “Eu gosto de Beetvon, porque eu já tive uma vida na terra onde ele nasceu. Nós temos várias vidas. Várias encarnações... porque eu sou analfabeta, então eu não sei ler como é que eu posso gostar de Beetvon? O senhor não acha que é difícil isso?” Depois disso, a cena corta para Thereza falando que deu vinho para a velha. Coutinho pergunta quem é a velha e Thereza fala repreendendo Coutinho e com o dedo indicador: “É a vovó Cambinda. Não esqueça desse nome... vovó Cambinda, ela foi do tempo

da escravidão”. Coutinho pergunta se ela vê a vovó Cambinda ou só conversa com ela. Thereza diz que conversa com ela e pergunta a Coutinho: “Posso falar?” Ele responde que sim. Ela conta o dia em que vovó Cambinda conversou com ela na beirada da cama. Depois disso, Thereza diz: “E a minha operação! Qué sabe não?” Coutinho responde: “Conta”. Ela diz: “Olha, posso falar?” Coutinho diz: “Pode falar”. Ela conta que teve uma úlcera de 30 anos. “Escuta bem, 30 anos”. Depois disso, tem um corte na tomada e Thereza diz: “Vou pitar agora”. Mais um corte na cena e Coutinho diz: “Eu aceito o cafezinho”.

Cena 4: Surras dos santos

A cena mostra uma moça negra de camisa regata sentada em uma cadeira. Coutinho diz para ela: “Você conta casos incríveis de surras de santo, como é isso?” A moça, que sabemos se chamar Carla pelo letreiro informado anteriormente na cena, explica que: “você está devendo, está errada, desde o momento que você está devendo alguma coisa para o orixá você está errada. Eu chegava nos terreiros já chegava ‘xoxando’ e rindo, gozando da cara dos outros. Ali mesmo eu já começa a apanhar”. Coutinho interrompe: “Explica isso, porque você virava cavalo...” Carla diz: “O santo montava encima de mim”. Coutinho diz: “E fazia você se jogar no chão...” Carla diz: “Me jogava de um lado para o outro, a minha cabeça num lugar para outro”. Coutinho pergunta se ela sentia dor. E ela diz que sentia muita dor. Ele questiona se era dor do tipo “paulada” e ela diz: “Surra de preto velho é de paulada”. Coutinho pergunta se pode apanhar na rua, em casa e ela diz que sim. Coutinho pergunta: “Aqui nessa sala?” Nesse momento, a cena corta para mostrar a sala vazia. Uma pequena mesa, um rádio encima e uma cadeira ao lado. Coutinho demonstra saber da vida de Carla quando diz que ela levava surra da pomba-gira Maria Padilha. Nisso, a câmera mostra uma pequena estátua de uma mulher negra com os seios à mostra. Depois disso, Carla aparece novamente dizendo: “O meu problema é que eles não foram doutrinados, por isso também que eu levava surras. Eles aprontavam comigo porque eles não tiveram doutrina. Eu não dei uma obrigação. Tem uma doutrina para o orixá, o pai de santo coloca uma doutrina. Eles tem limite, por isso que eu parei. Hoje em dia eu não vou nem para olhar. Para quê?” Depois disso, Carla fala sobre os oxus da umbanda e os santos da igreja católica. E conclui: “É uma bola de neve, umbanda, candomblé, catolicismo, é tudo uma bola de neve. Quanto mais você sabe, mais você não sabe”. Carla é estimulada por Coutinho: “Você não tem medo de que a Maria Padilha se vingue de você?” Ela diz que sim. “Ainda mais no lugar onde eu trabalho”. Nisso, são

mostradas algumas imagens de Carla se maquiando. Ela diz que trabalha em uma casa de shows e diz que é um lugar muito carregado, pois tem rebarbas de pessoas que já trabalharam lá. Ela diz: “É pesado, porque mal ou bem, a noite é das pombas-gira”.

Cena 5: André

Coutinho aparece no fundo da cena, em primeiro plano aparece um homem segurando uma câmera. Vemos e ouvimos Coutinho perguntar a um rapaz que se chama André. Ele aparece somente quando a segunda câmera está enquadrada. “Parece que um dia baixou nela, o espírito da mãe do senhor, é verdade?” André diz que é verdade e Coutinho pergunta por quê. Ele explica: “Minha mãe faleceu e eu fiquei chorando muito, comecei a beber, todo dia eu estava bebendo e fumando. Aí a gente foi dormir e eu só vi a minha esposa dar aquele puxão e sentou (tudo isso é “narrado com gestos”) quando ela sentou começou a esfregar as pernas (André também faz gestos com as mãos nas pernas) aí eu to: ‘Marilene, o que foi?’ e ela olhou assim para mim e ‘o meu filho, não lembra mais de mim não?’ (André olha para o lado, como se estivesse conversando com a esposa) e eu: ‘quem é você?’ ‘o meu filho, esqueceu de mim?’ aí fez assim em mim do jeito que ela fazia (André passa a mão pelo rosto) ‘sou eu’ aí não agüentei, comecei a chorar a chorar. Daí eu deitei no colo dela do mesmo jeito que ela fazia comigo”. Em outro enquadramento de câmera, André começa a contar a outra vez em que “viu o espírito da mãe baixar na esposa”: E teve a última vez ela ficou conversando comigo tanto tempo que já ia dar meia-noite. Ela falou assim: ‘eu tenho que ir embora, já tão me chamando e eu não vou voltar mais. Eu não posso ficar vindo mais assim, eles não estão deixando e deixa eu ir embora que a porta está fechando’ aí ela fazia assim com os olhos (André quase fecha os olhos e olha para o horizonte) e eles estão me chamando. Aí depois disso ela não voltou mais. Sonho com ela como se ela tivesse viva, mas eu me senti mais aliviado depois disso, parei.

Cena 6: Preto velho

Um homem negro aparece cantando. Ao seu lado uma senhora branca. Depois há um corte e a câmera mostra eles dois olhando a televisão, em que o mesmo homem negro está cantando. A câmera faz um corte e eles aparecem de frente para a câmera com um letreiro identificando embaixo: Brulino e Marlene. Há um corte e ouvimos a voz de Coutinho: “Seu Brulino é a

missa do papa que o senhor gravou... Naquele dia lá, o senhor falou que era católico e espírita, mas não podia falar o nome e tal e queria que você falasse mais disso...” A câmera mostra Braulino sentado e ele diz: “Eu, graças a deus eu tenho a proteção de três ótimos guias, porque não dizer quatro, eu tenho Xangô, eu tenho o preto velho Rei Congo, tenho velho Brás Carneiro, e tenho um que é muito boêmio, Manuel Sambista. Brás carneiro foi escravo. Quando a coisa acontece eu mesmo sinto que o que ele era, o que ele foi, eu sou”. A cena é cortada para aparecer um senhor negro de gesso com um cachimbo na mão e chapéu. Depois disso, Braulino aparece sentado e Marlene ao seu lado. Ele lê um documento de direito de imagem. Enquanto lê o documento, imagens de Coutinho e ele caminhando de costas pela comunidade. Aparece também tomando cerveja.

Cena 7: Hoje eu acordei macho

Uma mulher aparece sentada no sofá. Ela está falando “quando eu quero meus troço eu pego e eu faço”. De repente, Coutinho pergunta: “O que que foi? Tava falando o que?” Sabemos que a mulher é Quinha, pois é mostrado pelo filme. Ela responde: “Nada, estava falando sobre pintura... eu nem sabia que ele estava... estava falando sobre pintura, casa”. Coutinho interrompe: “Não sabia o que?” ela diz: “Que você estava prestando a atenção”. Ele responde: “Eu ouvi só o final...” Ela explica: “Não é que, na sexta-feira eu disse pro meu filho assim: ‘amanha eu vou pintar a minha cozinha, minha cozinha ta uma vergonha. Ele: ‘como? Eu já falei para senhora que eu pinto’. Eu disse: ‘tá bom!’ quando ele acordou, ele acordou era meio-dia e pouco, a cozinha já estava quase toda pintada, só faltava pintar a porta’. Ele disse: ‘não falei que eu pintar’ mas eu disse hoje eu acordei macho. Eu já falei para vocês que eu tenho duas personalidades. Um dia eu tô fêmea outro dia eu to macho. Vocês não tem pai eu tenho que ser mãe e pai, então tem que ser mulher e homem para tudo. Eles acham muito engraçado”.

Cena 8: Atéia

Uma moça aparece encostada em uma geladeira, sabemos que se trata da filha de Thereza, que se chama Elizabeth. Coutinho aparece de lado para a câmera e pergunta: “Você tem a mesma religião dela?” Ela responde: “Humm. Eu sou atéia”. Ouvimos a voz de Thereza repetir com espanto: “Atéia!”. Coutinho se surpreende: “Você é atéia? O que quer dizer

atéia”. Elizabeth responde: “Para mim é aquele que não tem religião. Para mim é isso aí a vida...” Coutinho pergunta: “Mas você acredita em deus?” Ela faz não com a cabeça e diz: “Acredito muito na vida e naquilo que eu posso ver, se deus eu puder ver isso aí então creio que sim”. Coutinho explica: “É a primeira pessoa aqui no morro que a gente conhece que diz isso”. Elizabeth diz: “É porque eu não sei o que é deus. Será que deus é essa força ativa que eu vejo, o sol, o mar, o vento... isso eu acredito. Agora se é deus?...” A cena agora passa-se do lado de fora da casa e Elizabeth diz: “Conforme os orixás, eles veem. Incorporada na casa dela ou onde ela estiver”. Coutinho pergunta: “Você já viu?” Ela responde: “Claro! Já vi ela com o caboclo dela”. Coutinho pergunta como foi e Elizabeth explica que foi antes que o pai dela morreu, pois eles “vem avisar, tem essa coisa de avisar”. Elizabeth continua falando e explicando e enquanto isso Thereza aparece no fundo fumando. Elizabeth diz que um dia viu o espírito baixar no corpo da mãe. “O trabalho com a preta velha é um ser assim bem calmo e de muita luz esse santo dela. Por mais que eu não acredite nisso que eu já coloquei antes, mas é linda ela. A mensagem que ela passa é um incentivo de vida até essa matéria aqui só sendo espírito mesmo porque a gente assim é muito difícil de imaginar. Eu vi que era uma coisa diferente, e olha que eu não acredito nisso. Mas eu vi que não fazia parte daqui. Desse plano que a gente tá”.

● *Cenas de Peões*

Cena 1: O início – Ceará

A cena começa com a câmera em movimento por uma cidade, vê-se casas pequenas, um posto de combustível e um letreiro que informa: Várzea Alegre, Ceará. Outubro de 2002. A câmera para em frente a uma residência bege com o portão de cor marrom. Um senhor de costas aparece, enquanto do outro lado da grade uma mulher de blusa vermelha. O senhor, que sabemos ser Eduardo Coutinho, diz: “Dona Socorro! É a primeira da cidade...” Depois disso, Socorro aparece em plano fechado conversando com o diretor, que neste momento, não aparece na câmera. Coutinho pergunta: “A senhora parece que tinha um sonho em ser metalúrgica. Conta isso para mim”. Socorro diz: “É que eu achava muito bonito... eu ficava muito emocionada quando na época das greves de 79 a gente não tinha televisão, mas escuta no rádio. Eu achava aquilo tão bonito quando alguém tava lutando para conseguir alguma

coisa, pois até aquele tempo lutar pelos seus direitos era proibido. Quando eu ouvia aquilo eu ficava pensando: ‘meu deus, será que um dia eu ainda vou estar nesse lugar e participar dessas lutas?’” Socorro conta como foi para São Paulo e depois voltou, em 1998. Após isso, a câmera está novamente em movimento. A cena faz um corte e ouvimos Coutinho perguntar para um rapaz de camisa azul se foi bom ir para São Paulo. Outro homem sentado ao lado desse, que sabemos se chamar Bezerra também fala que foi importante ir para São Paulo pois no sindicato conheceu os seus direitos. A cena continua com a câmera novamente em movimento, ela filma algumas casas. De repente para na frente de uma casa onde uma senhora está sentada. Ouvimos a voz de Coutinho perguntar: “Seu Zacarias está?” Depois disso, Zacarias aparece sentado, com um boné vermelho, ele conta como foi ir trabalhar na Volkswagen, que não tinha blusa para encarar o frio de São Paulo. Zacarias diz que essa situação aconteceu com vários que saíram do Nordeste para trabalhar em São Paulo. Em um momento da cena, Zacarias parece emocionado ao ser questionado por Coutinho sobre o sofrimento em trabalhar nas fábricas. “Era sofrimento, não só na Volkswagen, porque não dizer na Mercedes, na Scania. Era sofrimento porque a gente era tratado como escravo. Isso é verdade. Eles aproveitavam da gente que tinha medo de perder o emprego”. Depois disso, há um corte na cena e Zacarias adverte: “Vocês vão ouvir bastante gente que participou das greves de 1980. Todo o sofrimento dos metalúrgicos que parecia uma guerra. Nego correndo, jogando bomba. Nego tomando chapéu de polícia”. Novamente a câmera passeia pela cidade até que corta para um senhor negro sentado em uma cadeira com uma mesa na frente. Ele conta como foi ir trabalhar em São Paulo e participar das greves.

Cena 2: A procura dos peões

A cena mostra um grupo de homens sentados ao redor de uma mesa. No fundo, um cartaz de propaganda eleitoral de Lula. Um letreiro informa: São Bernardo do Campo. A cena mostra Coutinho de pé, em frente aos homens, ele fala: “Olha, eu queria agradecer a todos vocês por terem vindo aqui. A gente está fazendo um filme de longa metragem, documentário, uma parte vai ser a campanha do Lula e a outra parte vai ser as lembranças dos participantes da greve, e preferencialmente os anônimos, os que não ficaram conhecidos, deputados, e tal, entende? Preferencialmente. E quem apareceu em fotografias ou vídeos daquela época. Então além de agradecer eu queria dizer que a gente vai passar um vídeo que dura 34 minutos e que é um pouco o resumo, que aparece muita gente desconhecida, Vila Euclides e outros lugares

em 79 e 80. Então vocês quando reconhecerem apontem, ou tentem localizar aqui, tá bom?” Depois disso, os homens são filmados olhando para a televisão. Alguns apontam e dizem nomes. Em seguida, a cena mostra outros homens em um outro local. Eles também estão vendo imagens das greves na televisão, como explicou Coutinho na tomada anterior da cena. Um dos homens, que está vestido com camisa azul, diz um nome e faz uma anotação. Depois disso, os homens aparecem passando uma série de fotos, eles vão identificando as pessoas nas fotografias.

Cena 3: Djalma

Um homem aparece sentado em frente a uma televisão. Ele observa atentamente o que se passa nas imagens. Nelas, Lula o convida para cantar para os metalúrgicos nos tempos das greves. Djalma se emociona, os olhos estão marejados. Depois disso, Djalma aparece caminhando de costas. Ele diz: “A gente ficava aqui no meio da praça. A massa toda aqui e a gente aqui encima. A primeira assembléia que aconteceu comigo foi logo depois da intervenção no sindicato”.

Cena 4: A palavra mais bonita que existe é sindicalismo

Um homem aparece entrando na cena. Ele senta em uma cadeira no meio de dois sofás. Ouvimos a voz de Coutinho: “Mas a senhora não quer aparecer não, né?” Ela diz: “Nem falar”. Coutinho pergunta: “É porque a senhora não gosta de...” Ela interrompe: “Não é que eu não gosto, é que eu não quero me envolver”. Coutinho diz: “Olha, a senhora fica a vontade, a senhora não quer aparecer, mas se uma hora a senhora quiser falar alguma coisa ou entrar para aparecer, a senhora é que resolve”. Enquanto esse diálogo acontece, a câmera está parada filmando um senhor sentado. Ele sorri algumas vezes. Coutinho pergunta para o senhor falar do namoro. Ele conta como conheceu a esposa. “Aí ela chegou aqui eu perguntei para ela ‘você ainda quer casar comigo? Se quiser nós casa’ Aí, eu fico até emocionado. Então a gente casou e graças a deus eu sou feliz”. João Chapéu (sabemos que esse é seu nome, pois um letreiro informou) fica tão emocionado que não consegue falar. Ele embarga a voz e depois de alguns segundos diz: “Desculpe que eu estou emocionado”. Ele para mais alguns segundos e retoma: “Esse filme... a minha vida... na realidade... esse filme está sendo filmado a minha vida hoje... desde que eu vim do meu nordeste para cá a minha vida foi uma novela”. João

conta que fez 21 dias de greve e que no terceiro dia depois que estava trabalhando foi demitido. “Meu filho ficou muito triste, porque quando ele via um caminhão da Mercedes ele dizia: ‘pai, naquele caminhão tem uma peça que o senhor fez’. Então eu sentia que ele ficava com orgulho de mim”. Coutinho pergunta: “Há quantos anos o senhor é taxista?” Ele responde: “Há 21 anos, depois nunca mais trabalhei em indústria. Mas eu não gostava não. Eu não sou um verdadeiro taxista. Eu quebro o galho”. Depois disso, há um corte na cena e João diz: “Eu não me envergonho de dizer que eu sou comunista. Se eu morresse como comunista para mim é ganhar um troféu, não adianta, eu não vou morrer assim. Quando eu conheci o sindicato que eu comecei a ler, que a gente só melhorava se lutasse e ler a história dos outros países. Aí eu falei: ‘é por aqui’. Na verdade eu acho lindo. A coisa que eu acho mais bonita é onde fala sindicalismo, eu acho isso uma coisa linda”.

Cena 5: As três folgas de Antônio

Um homem aparece sentado em um sofá segurando um jornal. Coutinho está de lado, não vemos seu rosto, apenas o seu braço e a sua voz, ele diz: “As três folgas de Antônio...” Antônio diz que a reportagem foi feita no final de 75. Coutinho continua: “Você dizia lá que para terminar a construção da casa fez 1.056 horas extras, com apenas três dias de folga durante o ano. O que isso significa? O senhor trabalhava sábado e domingo?” Antônio diz que sim e explica que trabalhando dessa forma comprou uma casa, um carro e uma chácara. “Me sinto satisfeito de ter trabalhado da forma como eu trabalhei para conseguir dentro dos meus anseios consegui”. Ao lado de Antônio está um homem mais moço que é filho de Antônio. Coutinho pergunta: “E ele é metalúrgico também?” Antônio responde: “Também, claro. Já estava previsto aqui”. Coutinho interrompe e lê o jornal: “Já estou preparado para ver meu filho peão de fábrica” Antônio indaga: “É desmérito? É desmérito? Não! Não é, pelo contrário, é orgulho”.

Cena 6: Luíza

Uma senhora com uma roupa cinza está sentada um sofá. Ela começa falando que nasceu na Paraíba em uma fazenda chamada Capoeira. Ouvimos a voz de Coutinho. Ele pergunta sobre a família e Luíza (sabemos pela informação do letreiro) diz que nasceu em uma família muito pobre: “Meu pai era vaqueiro nessa fazenda”. A câmera muda de enquadramento e Luíza

continua contando a sua história de como saiu da Paraíba até chegar em São Bernardo do Campo. “Depois meu marido me deixou, porque eu sempre fui uma mulher muito espontânea, eu não gosto que ninguém me mande. ‘Para, cala a boca!’ Não, todo nós temos o direito de falar o que quer. Aí ele se separou e foi embora”. Coutinho pergunta se ela ficou com filhos e Luíza diz que ficou com sete filhos. Ela diz depois de três anos que o marido a deixou, ela conheceu o Zito. Ela conta que uma vez ele quis furar a greve dos metalúrgicos e que ela brigou muito com ele: “Nós tivemos um grande desentendimento. Foi porque eu joguei uma pedra nele e machuquei e ele falou que desse jeito não dava para viver comigo ele bebia muito”. Depois disso, a câmera corta novamente e Coutinho pergunta: “E a senhora conseguiu se ver livre disso?” Ela responde: “Livre! Eu sempre fui. Em tudo eu sou livre. Em namoro, política, filho, cozinhar, lavar, eu tenho as minhas mágoas, às vezes eu choro eu xingo, mas eu sou livre. Eu saio ali fora eu sou livre”. Em outro corte na cena, Luíza continua: “A minha simpatia na vida... é brigar, xingar. Eu adoro, falar palavrão, eu adoro”. Depois disso, Luíza continua explicando como era ser cozinheira no sindicato. Mais um corte na cena e Luíza aparece com o telefone na mão, conversando com outra pessoa. “Oi meu filho, estava falando de você. A imprensa tá aqui. Eles estão aqui, aqui na minha casa. Ih, não, meu coração, eu mandei fazer um exame na segunda-feira bem cedinho. Tá ótimo, só estou ruim da perna, mas o coração está bom. Não se desespere que você chega lá...” Ela desliga o telefone e diz: “É meu filho, é esse aqui que eu xingava: ‘filho da puta’. Mas eu amo meus filhos tudo”.

Cena 7: Conceição

A cena começa com a câmera estática em que aparece a cozinha de uma casa. Tudo está muito organizado. Ouvimos a voz de uma mulher: “Fala filho! Prá que Leo? Ah, eu vou te dar quando você chegar. Tá bom! Você está chegando? Então pode vir embora para casa. Tá bom? Tchau”. Ouvimos um barulho que parece de telefone sendo colocado no gancho. De repente uma mulher aparece na cena e senta em uma cadeira, em frente a uma mesa retangular. Ouvimos a voz de Coutinho: “Atendeu o telefone era seu filho mesmo?” Ela responde: “É ele. Pedindo um real, dois real para ir ao cinema”. Depois disso, a câmera corta e aparece um letreiro com o nome Conceição. Coutinho pergunta: “A senhora veio para São Paulo sozinha?” Ela responde que não, que veio com o irmão que trabalhava na Volkswagen. Ela diz que começou a trabalhar na Volkswagen: “Trabalhei montando ignição, trabalhei no receptáculo, trabalhei encaixando os fios no receptáculo, trabalhei nas máquinas, depois de

um tempo trabalhei na linha de montagem, pegando chicote”. Há um pequeno corte na cena e Conceição aparece explicando o que fazia na linha de montagem. “Conforme a linha corre, você pega o chicote assim, bate ele, e joga ele pra trás e com a outra mão o senhor joga ele pra cá”. A explicação de Conceição vem acompanhada de gestos. “Então quando eu dormia, eu fazia assim com os braços, eu jogava os braços, dormindo. Eu sonhava que eu estava na linha”. Enquanto fala, Conceição faz gestos com os braços para representar como era trabalhar na linha.

Cena 8: Elza

A cena começa com uma mulher sentada em uma cadeira. O enquadramento da câmera é fechado e vemos o rosto da mulher bem de perto. O nome dela é Elza, pois aparece no letreiro. Ela começa a cena falando: “Eu trabalhava com uma blusa até aqui com esse calor, uma gola aqui, óculos, e luvas, um avental de lona, era um robô, então quer dizer que as calorias queimava tudo ali da feijoada”. Enquanto Elza fala, ela faz gestos com as mãos para mostrar à Coutinho como era a roupa. Quando fala “uma blusa até aqui”, Elza coloca as mãos no pescoço. Quando fala “óculos” ela leva as mãos aos olhos. E assim ela vai descrevendo como é a indumentária do peão.

Cena 9: Peão é aquele que bate cartão

A cena começa com um homem sentado em uma cadeira em frente a uma mesa. Atrás dele uma cozinha. Ouvimos a voz de Coutinho: “Geraldo, hoje é dia 27 de outubro de 2002, são 12h20min e o que você fez hoje?” Geraldo responde: “Hoje, votei!” Coutinho pergunta: “Votou como?” Geraldo: Votei nos 13, Lula e Genuíno aqui em São Paulo”. Um pequeno corte na cena e ouvimos a voz de Coutinho: “Você sabe que você é a última pessoa que a gente está conversando nesse filme? É uma honra para nós...” Geraldo completa: “É uma honra para mim também”. Coutinho pergunta se ele continua a trabalhar como metalúrgico e ele diz que sim. Geraldo explica que hoje trabalha com trabalho temporário e que algumas vezes fica desempregado. Além disso, ele informa que dois filhos e diz que espera que eles não passem pelo que ele passou sendo peão de fábrica. O enquadramento da câmera é o mesmo. Nisso, Coutinho pergunta o que quer dizer peão. Geraldo responde: “Peão existe desde a época de 70. Peão é aquele que... no meu caso mesmo, hoje estava aqui amanhã a

firma diz: ‘amanhã você vai trabalhar na Bahia’, mas a sede era aqui. Peão, rodava. Aí na década de 80, tudo ficou sendo peão, tinha o peão do trecho e peão de fábrica”. Coutinho pergunta: “O que é o peão da fábrica?” Geraldo responde: “É aquele que trabalha com o pé no chão. Que trabalha na frente de uma máquina”. Enquanto explica, Geraldo faz gestos com as mãos. Geraldo continua a explicação: “Vestiu o uniforme é peão, aquele que cumpre horário é peão, bate o cartão é peão. O que não é peão é aquele que é um engenheiro, é um mensalista, que chega 8 horas sai mais cedo às vezes, pede licença não bate cartão”. Depois disso, a câmera fez um corte em close do rosto de Geraldo e ouvimos a pergunta de Coutinho: “Você também é uma pessoa que tem orgulho de fazer um trabalho bem feito, um soldador...” Geraldo diz: “Eu tenho. Sou um profissional há muitos anos e me orgulho. Aprendi e quero me aposentar fazendo aquilo que eu sei fazer”. Coutinho pergunta se ele tem saudade da fábrica e Geraldo responde: “Eu tenho! Mesmo com todo o sofrimento que tinha na fábrica, mas não queria que meu filho fosse peão”. Nisso, Geraldo ri e continua: “Espero que meus filhos não passem pelo que eu passei não”. Geraldo para de falar e fica sério. Ele olha para frente e para o lado e diz: “É duro, é duro”. Alguns segundos de silêncio, Geraldo olha para os lados e mexe a cabeça. De repente, ele olha para Coutinho e pergunta sorrindo: “O senhor já foi peão?” Coutinho responde: “Não”. A cena encerra com um close de Geraldo.

• *Cenas selecionadas O Fim e o Princípio*

Cena 1: Achando uma comunidade rural

A cena inicia com uma imagem em movimento. Um som de motor de carro indica que a câmera está dentro deste veículo. Ela mostra uma paisagem de beira de estrada, algumas árvores secas e um céu azul com poucas nuvens. Uma voz interrompe a cena: “Viemos à Paraíba para tentar fazer em quatro semanas, um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia, nem um tema em particular, nenhuma locação em particular. Queremos achar uma comunidade rural de que a gente goste e que nos aceite. Pode ser que a gente não ache logo e continue a procurar em outros sítios e povoados. Talvez a gente não ache nenhum e aí o filme se torne essa procura de uma locação, de um tema e, sobretudo de personagens”. Enquanto a voz faz essas explicações, a câmera mostra o interior de um veículo. Nos bancos da frente, estão dois homens sentados e atrás mais algumas pessoas. Depois disso, a câmera passa a

filmar de frente e vemos que o carro está passando por uma cidade, pois vemos a torre de uma igreja, algumas pessoas passando de bicicleta. A voz continua: “Nossa única pesquisa prévia foi de hospedagem. Segundo um guia turístico, em São João do Rio do Peixe havia um bom hotel, por isso iniciamos a nossa busca por esse município. Na noite anterior ao início das filmagens, a diretora de produção Raquel Zangrande fez contatos no próprio hotel para tentar localizar um agente da pastoral da criança e a gente sabia que por força de seu trabalho devia conhecer bem todos os povoados e sítios do município. Foi assim que Raquel chegou ao nome de Rosilene Batista, a Rosa, que morava no sítio Araçás, a 6 km da cidade”. Enquanto a voz vai narrando essa trajetória a câmera, ainda dentro do carro, atravessa uma porteira e entra em uma propriedade rural. A voz continua: “A gente chegou lá sem avisar, porque no sítio não tinha telefone”. Depois disso, a câmera mostra uma mulher ajudando uma senhora a sentar na cadeira. Outras pessoas também estão na cena, que se passa em frente a uma casa. Nesta cena, Coutinho aparece sentado. Ele pergunta para as pessoas que estão ali quem elas são e o que fazem da vida. Ele também pergunta qual o grau de parentesco com a senhora que está sentada na cadeira. Uma das moças se apresenta como Rosa e Coutinho pergunta para ela se ela sabe o que eles estão fazendo ali. Ela diz que não e ele explica: “Um filme, tipo documentário, mas enfim... A gente está procurando você por uma razão: fora a simpatia da família... me disseram que as agentes da pastoral da saúde conhecem todo o município, os povoados, é verdade isso? A gente quer filmar em um lugarzinho, se não achar em São João a gente vai para Cajuazeiro. Começamos aqui, estamos a zero. Então nós estamos pedindo um auxílio para quem sabe a gente fazer o filme todo aqui ou uma parte aqui, mas se a gente conseguir fazer aqui seria maravilhoso. Nós queremos ouvir histórias, nós queremos saber das pessoas que falam da vida...” A câmera mostra Coutinho fazendo a explicação. Enquanto ele fala, Rosa também aparece, quando o diretor termina de falar, Rosa se aproxima da bisavó (sabemos que é a sua bisavó, pois Rosa havia falado anteriormente) e pede para ela falar sobre a sua vida, o tempo da juventude. A senhora diz que é muito esquecida. Rosa insiste: “Mas a senhora lembra alguma coisa, de quando a senhora era pequena. No tempo de 15, da seca? Como foi a vida de vocês?” A senhora começa a falar de como era a vida, que era muita seca, de muito trabalho. “Eu acordava de madrugada e ia bater algodão e desfiar”. Rosa questiona a bisavó de como era rezar “para os meninos doentes”. Depois disso, a cena mostra Zequinha (sabemos que é seu nome, pois foi apresentado no letreiro) fazendo uma reza na cabeça de Rosa com um raminho.

Cena: 2 Rosa explica o que é o filme

Esta cena começa com Rosa sentada na vã, conversando com Coutinho. Ela diz que eles vão visitar uma série de povoados nas redondezas. Depois disso, a câmera mostra a fachada de uma casa e ouvimos a voz de Coutinho perguntando a Rosa se ela sabe o que dizer para as pessoas. “Daí você explica que é um filme, que a gente está filmando... a vida no sertão, aquela coisa”. Após isso, Rosa já aparece de costas caminhando em direção a porta de uma casa. Um rapaz aparece na porta e ela pede para chamar uma senhora de nome Rosa. Ela aparece na porta e Rosa explica que “esse povo veio do Rio de Janeiro e eles estão querendo saber um pouco da vida do povo do sertão”. A mulher responde: “Sou muito pobre, mas não vou dizer o povo. Minha vida é muito ruim. Mas eu não vou contar a minha vida a ninguém”. Após isso, Coutinho e Rosa aparecem conversando. Ele pede quem mais mora na comunidade e se essas pessoas são interessantes. Ela diz que precisa falar com um homem em função de uma reunião que vai ter na comunidade. Coutinho diz para ela ir e Rosa aparece caminhando de costas mais uma vez até parar em frente a uma casa onde um senhor aparece. Ela pergunta se ele está bem e ele começa a falar sobre a situação da produção e da vida da comunidade. Ele reclama das condições de vida da comunidade. Na cena estão esse homem, que é José e Rosa. A cena é interrompida pela voz de Coutinho: “Dois dias de filmagem em Riachão dos Bodes e comunidades semelhantes, nos convenceram a interromper a busca por outros lugares. Na verdade, a gente sentiu que a relação de Rosa com os moradores não ia muito além das questões de trabalho, não criava realmente intimidade. Daí decidimos nos concentrar em Araçás, a comunidade em que a família de Rosa vive há mais de um século”.

Cena 3: Mariquinha

A cena começa com Rosa caminhando em direção a uma casa. Ela entra na residência, bate palma e diz: “Dona Mariquinha!” Nisso, em outro aposento da casa, uma senhora com vestido branco aparece. Rosa pergunta se ela está doente e ela faz sinal que sim. Depois disso, Coutinho aparece de lado na cena. Rosa começa a explicar a Mariquinha o que o grupo faz na casa dela. “Esse é o senhor Eduardo Coutinho... ele trabalha com cinema e daí eles vieram fazer um filme aqui no Araçás conhecendo um pouco da vida do povo do sertão. E a gente veio na casa da senhora porque a senhora é uma figura importante na comunidade”. Enquanto Rosa explica, Coutinho aparece de lado com um leve sorriso no rosto. Mariquinha responde:

“Uma obra dessas e uma velha caduca como eu”. Depois disso, Mariquinha já aparece em plano fechado. Coutinho pergunta se ela gosta que a chamem de Mariquinha. Ela responde “deus agradece à Maria. Se a pessoa rezar pelo apelido não vale a reza”. Coutinho pergunta para Mariquinha quais as rezas que ela faz. Mariquinha diz o nome de várias e Coutinho pede para ela dizer as palavras da reza: “Não digo não! Ninguém ensina”. Coutinho pergunta se ela cobra para fazer as rezas. Ela diz que nunca recebeu nada, pois “reza não se vende. Vende?” Depois disso, a câmera abre e vemos que Rosa está do lado de Mariquinha. Coutinho faz outras perguntas para Mariquinha. Em outro enquadramento Mariquinha diz: “Quando nós nasce, Jesus escreve nossos dias de nós viver. E a hora de nós morrer”. Coutinho questiona: “Desde que nasce? Então a senhora não se preocupa com a morte?” Ela responde: “Eu tenho muito medo. O senhor não tem?” E Coutinho responde: “Claro que tenho”. Depois disso, Mariquinha passa a mão pelos olhos e começa a rir. Ela diz: “É o jeito. É como essa luz, quando se apaga fica todo mundo no escuro”. Depois disso, Mariquinha aponta para frente e diz rindo: “Esse homem é tão sério, de onde ele é?” Não sabemos para quem ela está falando, mas ouve-se a voz de Coutinho: “Do Rio. Do Rio de Janeiro”. Coutinho pergunta se ela gosta de gente séria. Mariquinha diz que não e conclui: “Assim como o senhor, é tão bonzinho. Dá para a gente conversar fofoqueiro”. Mariquinha inclina o corpo para frente e bate com a mão (acredito que seja a perna de Coutinho) vai para trás e coloca os braços na frente do rosto e diz: “Mas velho gosta de prosa. Ai meu deus”.

Cena 4: Leocádio

Rosa aparece de costas caminhando em direção a uma casa com as janelas e as portas fechadas. Ela bate na porta e diz: “Leocádio!” Ele não responde e Rosa diz que ele não está em casa e que pode estar na casa de Vermelha. A câmera mostra Rosa abrindo a porteira que fica ao lado da casa. Ela vê uma janela aberta do lado da casa e se aproxima. Ela se vira para a câmera e diz: “Ele está aqui”. Sem se aproximar muito da janela, ela bate palma e diz: “Leocádio” Rosa faz sinais com a cabeça para o diretor, que não aparece, mas ouvimos a sua voz. Ela se aproxima da janela e diz: “Ele está deitado... Lecádio! Você quer conversar hoje? Aquele pessoal está aqui!” Em outro enquadramento, a câmera mostra Leocádio já na janela. De costas para a câmera estão Rosa e Coutinho. Leocádio diz: “Estou sem pontuação para anda”. Coutinho diz para ele: “O senhor prefere que a gente volte outro dia?” Leocádio diz que sim. Depois disso, a câmera mostra em plano fechado o rosto de Leocádio, que está

mexendo com as mãos e está sem camisa, ele diz: “Aqui é um depósito, uma espécie de cova dos leões. Já ouviu falar da cova dos leões? A cova dos leões era... onde botaram o profeta Daniel...” Coutinho pergunta se Leocádio estudou. Ele diz que lia os jornais da época da guerra e a bíblia sagrada, “mas outra coisa não!” Ele diz também que lia romances bonitos. Coutinho pergunta se eram romances de folheto e ele diz “Gomes de Barros”. Coutinho pergunta se ele conhece João Grilo e ele diz que sim com a cabeça. Leocádio conta para Coutinho que nunca foi casado, que sempre preferiu “ficar livre”. Leocádio conta a história de sua vida fazendo gestos com as mãos, os olhos e a cabeça. Em outra parte da cena, Leocádio está na janela segurando uma pasta amarela com elástico. Ele segura a pasta entre os braços, faz alguns resmungos e pergunta para Coutinho: “quantas pessoas são, no teu trabalho?” Coutinho responde: “Um setenta e sete, todos do Rio de Janeiro”. Leocádio retruca: “Então você é o chefe das caravelas”. Coutinho responde: “Alguns dizem, mas eu não sei”. Leocádio continua: “O senhor é como Pedro Álvares Cabral quando descobriu o Brasil”. Ele ri de si mesmo. Em outra parte da cena, Leocádio aparece de lado, ainda na janela. Ele abre a pasta amarela e retira um folheto em folha de jornal. Ele diz: “As informações são daí.” Coutinho pergunta se ele ainda lê o “Almanaque”. Ele responde que não, pois tem dificuldade de enxergar as letras pequenas. Mais um corte na cena e Leocádio diz: “Tanta palavra escrita em vão...” Coutinho lhe pergunta: “O senhor acha que tem palavra comum e palavra certa?” Leocádio responde com a cabeça encostada na janela, ainda segurando a pasta: “Palavra certa é aquela certa mesmo e a palavra em vão é aquela palavra sem futuro”.

Cena 5: Zequinha Amador

Rosa aparece de costas caminhando em direção a uma casa de tijolos com duas portas e uma janela. Ela se aproxima da casa e grita: “Ô de casa!” Depois disso um senhor aparece na porta e a abre. O homem entra para o interior da casa e começa a puxar umas cadeiras. Rosa e Coutinho aparecem juntamente com o idoso. Coutinho está com um leve sorriso no rosto, enquanto o senhor está com aspecto de cansado e não esboça nenhuma reação. De repente o senhor pergunta: “O que eu faço? Para me dizerem o que é?” Coutinho diz que é Rosa quem vai explicar: “Esse é um pessoal do Rio de Janeiro, ele é seu Coutinho... e eles trabalham com cinema”. Zequinha Amador (que sabemos, pois um letreiro informou seu nome) vira de lado, dá as costas para Rosa. Enquanto isso, Coutinho olha para a Rosa com um leve sorriso no rosto. Zequinha diz: “Eu não estou em boas condições, estou adoentado... não posso ficar

conversando muito, não”. Rosa insiste: “Mas aí o senhor não pode, assim, conversar com a gente?” Zequinha responde: “Não. Essas coisas não vai dar, não. Eu estou adoentado... aí não posso, não. Então não posso. Aqui tem que ser uma coisa polida, sabe? Deve ser uma coisa polida, uma coisa mais ou menos... com uma dor de cabeça, uma enxaqueca danada. Aí não dá. Não dá para mim responder a esse senhor. Por exemplo, do plano que ele tem... Não é o plano, esse negócio de cinegrafia... filmar é negócio de cineasta. Vocês são cineastas, não são?” Coutinho responde: “É, mais ou menos, a gente trabalha com cinema”. Zequinha solta uma gargalhada. Nesta mesma cena, a câmera continua na mesma casa, mas em outro aposento. Nele está Coutinho, de lado quase não aparecendo para a câmera, e Rosa ao lado de uma mulher. Coutinho diz para essa mulher: “Vamos conversar? A senhora senta ali onde estava e não precisa fazer nada”. A mulher responde: “Dizer o que?” Coutinho explica: “Como foi a infância, lavoura... essas coisas?” Em uma parte desta cena, Coutinho pergunta a mulher: “A senhora assim... gosta de bordar, costurar, essas coisas assim?” Ela responde: “Eu bordo, costuro, faço crochê, pinto.” Depois disso, há um corte e vemos que Coutinho está do lado de Zequinha Amador. Mais animado, ele conta sobre a sua vida e começa a recitar um poema, que foi vencedor de um festival em São João do Rio do Peixe.

Cena 6: Nato

A cena começa com a imagem parada de um senhor sem camisa e de bigode sentado em uma cadeira de plástico. A voz do diretor interrompe a cena: “Seu Nato! Que história é essa de água?” Nato responde: “Olha. O homem vai para um banco de escola, ele aprende muita coisa. Mas as coisas matutas se aprende no campo, entendeu?... A água é o seguinte. Uma ave indica onde tem água, uma árvore. A noite, 6 horas, o senhor passeia em qualquer alto ou baixo, o senhor sente onde tem água. Se for inteligente, se prestar atenção, conviver, vindo aqui cavar poço...” Depois disso, Nato continua contando a história da sua vida e de como ganha a vida. Ele ensina: “Olha, aquela história de herdar e receber pronto é muito ruim. Quer saber porque? Porque se acostuma em não querer trabalhar e morre sem nada. Ta certo? Olha, pense bem e veja: trabalhar pensando que não morre... rezar sabendo que morre e trabalhar sem precisão. Porque aí você sabe que tem as coisas. Você trabalhar com precisão, você não tem nada. Você só tem alguma coisa se trabalhar sem precisão. Está certo? Trabalhar pensando que não porque... eu sei que morro... mas eu quero trabalhar. Eu quero trabalhar. Eu

sei que morro. Vocês não estão na luta de vocês? Ninguém nunca pensa que vai morrer, só continua de adquirir e fazer... e aumentar, não é isso? Ou não é?

Cena 7: Zé de Souza

A câmera se aproxima de um senhor sentado embaixo de uma árvore. Mais próximo, percebemos que o senhor está acompanhado de duas crianças. Ouvimos a voz de Coutinho: “Bom dia!” Vemos o braço de Rosa e o senhor diz: “Deus te abençoe”. Depois a câmera mostra Rosa ao lado do senhor, de pé. A voz de Coutinho: “O senhor não ouve bem. E ela trouxe umas coisas...” O senhor responde com gestos negativos: “Ouvindo não estou, não, ouvindo nada, não”. Nisso, Rosa entrega um pequeno caderno para o senhor. Ele aproxima o caderno dos olhos e lê: “Estamos fazendo um filme. Como ficou... surdo? Como se sente assim?” O senhor vira a cabeça para o lado e diz com a voz lenta e embargada: “Homem, é o jeito... o cabra não ouvir. Mas, graças a deus minha vista está ruim mas eu ainda leio uma besteirinha. Estou sabendo das coisas, né? Fico tão satisfeito quando o cabra vem escrever para mim. Que eu sei de alguma coisa... porque falando... pode dizer aí até que eu não estou ouvindo”. Depois disso, o senhor lê mais algumas perguntas feitas por Rosa no caderno. Ao final da cena, Rosa escreve no caderno se ele quer dizer mais alguma coisa. Ele responde: “Não, disse muito. Sei de poucas também, e mesmo... o cabra que diz tudo que sabe fica besta, não fica? E assim... quer dizer que foi boa a palestra para mim, né?”

Cena 8: Chico Moisés

A cena começa com um homem sentado em uma cadeira verde, de boné e camisa branca listrada com azul. Coutinho começa perguntando a idade dele. O homem fica com o olhar desconfiado e franzi a testa. Coutinho pergunta da infância e Chico Moisés (sabemos disso, pois o letreiro informa) responde rapidamente: “Pra eu nunca foi bom”. Coutinho pede que ele explique por que. “Não tive tempo para nada. Só trabalhar”. Chico Moisés inclina o corpo para frente e olha desafiando o interlocutor, depois completa: “E trabalhar na agricultura sempre é muito pesado. Sem ajuda de nada, nem de ninguém. Só os braços”. Chico Moisés responde rapidamente as perguntas de Coutinho e parece não estar a vontade com a situação. Quando Coutinho pergunta quantos filhos ele teve, Chico Moisés responde: “A mulher?” Coutinho insiste na pergunta: “Quantos filhos o senhor teve?” Chico Moisés solta uma

gargalhada e Coutinho pergunta: “Por que o senhor falou a mulher?” Chico fica sério novamente e responde: “Porque foi ela quem teve”. Depois disso um pequeno corte na cena. Coutinho pergunta se Chico tem algum sonho. Chico pergunta: “Em que significa sonho?” Coutinho afirma: “Boa pergunta... uma coisa que o senhor deseja ainda na vida pro senhor, a família...” Chico ouve atentamente e responde sério, quase severo: “É aí onde eu não acredito. Porque, se fosse assim, pela idade, desde pequeno que... eu fazia até a primeira sexta. Eu era direto, era só rezando direto e pedindo. Aí não veio, eu digo: ‘Ah, não vem?’ Então parei aqui mesmo. É que eu já fiz a minha parte”. Depois disso, Chico solta uma gargalhada e logo fica sério: “Ou não é assim?” Coutinho responde: “É... capaz de ser, né?” Chico retruca: “Ou pode não ser, né?” Coutinho pergunta o que Chico pedia e que nunca foi atendido. Ele diz que eram muitas coisas, mas o principal era a saúde. Depois disso, Chico sorri novamente e acrescenta: “Não é ruim uma condição assim? Quente e frio. Uma pessoa que é quente e fria. Uma hora tá bem outra hora tá mal, outra hora tá agitado, outra tá quieto. É isso aí, se chama quente e frio.” Coutinho pergunta se Chico está quente ou frio. Ele diz que está relaxado e molão. Coutinho indaga: “Nem quente nem frio?” Chico responde: “Frio mesmo.” Depois disso tem mais um corte na cena para um plano mais aberto. Vemos que Chico está dentro de casa. Ele continua: “Por que o mundo está coberto de mentira hoje, não tá?” Coutinho pergunta: “O senhor sabe do mundo como a gente, o que o senhor acha?” Chico pergunta: “E quem é o mundo?” Coutinho diz: “Não sei”. Chico responde: “Não somos nós? Parece, né?” Enquanto Chico puxa o ar para dentro dos pulmões, Coutinho pergunta: “O senhor se interessa pelo mundo, assim?” Chico responde: “A sabedoria não vem só pela escrita. Só por escrever. Isso já vem da mente, é dom. É gênio. Porque o gênio... é uma coisa interessante. Porque, não tendo gênio, como é que é? Cadê a força do olho, cadê aquele relóginho para funcionar, pra você...? É tudo precisa de gênio. Tudo. É que nem a circulação do sangue”. Coutinho diz querendo entrar mais na conversa: “Sem gênio...” Chico afirma, rindo e inclinando o corpo para trás e afirma: “Eu não vou dizer mais, não, senão eu vou longe.” Coutinho instiga: “Vai longe, vai.” Chico responde mais sério: “Vou. A pessoa sabe, mas às vezes não quer dar uma palavra... que sabe de nada. Eu faço isso. Às vezes perguntam... ‘não, nunca vi, não, não sei, não’. [...] Tudo que se sabe não pode se dizer”. Depois disso, Chico Moisés conta que já foi ao inferno por sonho. Depois de terminar de contar, a cena corta e Coutinho pergunta: “Seu Chico, foi boa a conversa?” Chico responde: “E é, porque eu não queria dizer nenhuma palavra. ‘Não quero falar, não’, né?” Coutinho diz: “O senhor começou assim, né?” Chico responde: “Eu pensei que sim, eu acho que foi. E se eu chegasse e eu começasse a conversar...

ia rolar o dia e a noite, pronto. Mas uma coisa que eu digo também... só disse o que aconteceu, o que não aconteceu eu não disse, não. Agora, entenda se quiser, leve em conta o que quiser, aqui foi do mesmo jeito da palavra de Tomé. Viu com os olhos e pegou com a mão. Pronto, e o resto não importa. Felicidade pra você. Fiquei feliz agora de falar com uma pessoa sabida”. Coutinho retruca: “O senhor que falou mais, o senhor que é sabido”. Chico Moisés ri.

Cena 9: Despedida

A cena começa quando depois de conversar novamente com Nato, Coutinho diz apontando o dedo para Nato: “Daqui um ano a gente volta”. Nato diz: “Vem mesmo?” Coutinho explica: “Com o filme pronto. O senhor vai estar forte aí?” Nato diz: “Se eu não morrer, eu estou vivo, e digo a vocês... que prometo a vocês comerem um carneiro aqui”. Coutinho diz: “Olha, hein? Vou lhe cobrar”. Depois de Nato, a cena corta para Coutinho dentro da casa do personagem Assis que foi entrevistado anteriormente. Depois disso, a câmera em movimento mostra a frente da casa de seu Assis. Ouve-se uma voz dizendo: “Espera aí. Para tudo”. E vemos Assis caminhando em direção ao carro com uma bolsa na mão. Uma voz de mulher diz: “Essa cena tem que entrar no filme. Olha seu Assis...” Outra mulher dentro do veículo diz: “Vamos ver o que ele vai falar”. Com a porta do carro aberta, Coutinho diz: “Muito obrigado. Podia ficar, que tava em boas mãos”. Assis diz: “Aqui já me deixaram foi dinheiro para comprar uma propriedade. Com três dias, o cabra veio e achou o dinheiro”. Coutinho continua: “Obrigado” Assis diz: “Desejo felicidade para vocês grande. Deixa saudade na gente... Deixa saudade... saudade”. Coutinho responde, já não aparecendo mais na cena: “Em nós também”. Assis diz: “Mas a gente não pode... O que dá para fazer?” Coutinho diz: “Daqui um ano!” Assis diz: “Vem pegar um almoço aqui em casa, na barraca do velho. Felicidade grande, meu povo. Felicidade pra vocês. Grande, grande”. A câmera segue o movimento do carro e ouvimos a voz de Assis: “Uma grande felicidade”. Em outra parte da cena, a câmera está parada e Leocádio vem ao encontro dela. Ouvimos a voz de Coutinho: “Seu Leocádio.” Ele responde: “Pronto senhor!” E faz um sinal com o braço até a testa e depois aperta a mão de Coutinho. Coutinho pergunta: “Aonde o senhor mora? Ali?” Leocádio responde: “Eu sou que nem o vento, uma folha seca, o vento me leva...” Quando Leocádio faz um gesto com o braço para cima, para imitar a folha ao vento, ele bate na câmera. Rapidamente ele diz: “Desculpe, prezado!” Coutinho pergunta: “Como o senhor é?” Leocádio diz: “Sou como o vento!” Depois disso, a câmera mostra Leocádio mais de lado, pensativo, de repente ele diz: “O

senhor crê em deus?” Coutinho responde: “Eu... É complicado isso, né?” Leocádio continua: “Crê na natureza? Quem crê na natureza, crê em deus. Ou o senhor acha que crer em deus é ilusão?” Coutinho responde: “Não, não acho”. Leocádio retruca: “Ah! não”. Coutinho se defende: “Eu não sei. É difícil saber essas coisas.” Leocádio insiste: “Existirá deus no céu?” Coutinho pergunta: “Se existe? Acho que seria bom, mas não sei, queria saber”. Leocádio pergunta: “O senhor acha que vai alguém para o céu?” Coutinho responde: “Também queria saber”. Leocádio responde: “Não vai não. Pro céu não. Para o reino de deus não vai ninguém não”. Depois disso, é Coutinho quem pergunta: “Purgatório existe?” Leocádio responde: “Existe. Purgatório é qualquer um canto”. Coutinho diz baixinho: “Aqui também?” Leocádio responde: “É”. Depois disso, a câmera corta para uma senhora ascendendo um cachimbo. É Mariquinha, que foi entrevistada anteriormente. Coutinho pede para ela ir até a sala. A cena tem um corte e ela aparece falando que nunca tinha visto um retrato dela fumando cachimbo. Podemos ver que Coutinho segura a fotografia. Mariquinha parece bem disposta a falar e conta que no dia da aposentadoria, quando ela recebe, compra cachaça. Mariquinha sorri e dá uma risada, esconde o rosto com as mãos e diz: “Muito, muito. Eu bebo muito. Aí, faço as minhas feiras, pago a quem eu devo e venho embora. Aí chegar em casa é que eu bebo”. A cena tem mais um pequeno corte e vemos Coutinho chegar bem perto do ouvido de Mariquinha. Ele fala: “O pessoal de Araçás gosta da senhora?” Ela responde: “Pouca gente. É, porque eu também sou nojenta”. Nesta parte da cena, vemos que Coutinho e Mariquinha estão bem próximos. Ele pergunta: “O que quer dizer nojenta?” Ela responde: “Que eu não gosto de adular. Eu não gosto de adular ninguém. Gosto de quem gostar”. Alguns segundos de silêncio e Mariquinha fica olhando atentamente para Coutinho. Depois disso, a cena tem mais um pequeno corte e Coutinho explica para Mariquinha que vai embora e espera que daqui um ano ela esteja forte e firme para ver o filme. Depois disso, a cena corta para um corredor escuro. De repente, Chico Moisés aparece e caminha em direção a câmera. Ele pergunta: “Apareceu alguma coisa mais de estranha?” Coutinho diz: “Por quê? Viemos nos despedir”. Chico Moisés pergunta se ele já vai. Coutinho diz que sim e como gostou muito da conversa, veio se despedir antes de ir embora. Chico diz: “Eu tenho prazer, e tão me filmando. E tão me filmando!” Coutinho responde: “Porque gostamos da sua conversa”. Chico pergunta: “Gostaram?” Coutinho responde: “É. Senão não voltava”. Chico fala balançando a cabeça: “E todo tempo, se achou que gostou, aonde estiver... pode me chamar que eu estou pronto para dizer a mesma coisa”. Coutinho diz: “Que bom, daqui um ano, quando o filme estiver pronto a gente volta aqui”. Chico indaga, quase com pesar. “Daqui um

ano? Eu não garanto que estou vivo”. Coutinho pergunta por que e Chico diz que sente e Coutinho completa “pela saúde. Tem que ter fé e se tratar”. Chico questiona com o rosto franzido e desdenhoso diz: “Fé? Se fosse por fé, eu já estava no caminho do céu”. A cena corta para Chico Moisés que vira a cabeça de frente para a câmera e diz: “Desse lado é melhor para a gente conversa né?” Coutinho pergunta por que e Chico diz que fez uma mudança. Surpreso, Coutinho diz: “O senhor preparou uma mudança. O senhor podia ser ator de cinema. O senhor mesmo fez a mudança”. Chico discorda: “Mas, mesmo que eu fosse eu nunca trabalhei com isso, como eu sei? O senhor que está dizendo”. Coutinho diz que foi ele quem fez a mudança e Chico diz que fez a mudança porque está cansado. Depois disso, Chico provoca Coutinho: “Mas será possível que pejeja para me pegar e nunca me pega e eu sempre vou continuando na mesma linha?” Coutinho pergunta por que e Chico responde: “Eu sei. Que o sabido é o senhor”. Coutinho pergunta por que várias vezes até que Chico responde: “se eu fosse sabido, eu que andava filmando e procurando as pessoas, né? Errei?” Coutinho se defende: “Mas eu vim procurar o senhor duas vezes porque o senhor é sabido também”. Chico provoca: “Eu sei. Acha que eu sou sabido?” Coutinho responde: “Acho”. Chico pergunta: “Como? Só porque eu estou sendo filmado assim...?” Coutinho responde: “Mesmo sem filmar, se eu conversasse com o senhor eu via que o senhor tinha umas ideia interessantes, o senhor pensava...” Chico diz: “Que pena, né? E o que sei não disse. Só fiz começar. O senhor entendeu tudo. Quem foi o primeiro que chegou aqui. Não foi o senhor? Pronto”. Chico solta uma gargalhada e se inclina, com uma risada sarcástica diz: “Mas é bom falar com gente sabida. Ele fica aí, só aí... É mais do que um investigar, locutor, sabedoria, cientista, e tudo o senhor é”. Em outra tomada, na mesma cena, Chico continua: “Mas tudo é sabedoria que tem aqui, tudo é sabedoria. E tudo inteligente. Aí pegou esse matuto velho aqui, conversando esse tipo de coisa. Mas não sei se eu sei. Penso que sei, será que sei?” Coutinho diz: “Certeza não”. Chico diz com leve sorriso no rosto: “Certeza é o que eu disse. Ver com os olhos e pegar com a mão. E aqui eu to vendo, só não pego com a mão porque não quero tocar”. Coutinho diz: “Pode tocar”. Chico dá uma gargalhada e diz: “Mas não é deus”.